AESTHETICS AND SANSKRIT LITERATURE

संस्कृत साहित्य और सौन्दर्यचेतना



AESTHETICS AND SANSKRIT LITERATURE

संस्कृत साहित्य और सौन्दर्यचेतना

Edited By

DR. PUSHPENDRA KUMAR

READER IN SANSKRIT, SOUTH DELHI CAMPUS
DELHI UNIVERSITY

Foreword By

KAPILA VATSYAYAN

JAWAHARLAL NEHRU FELLOW & VICE-CHAIRMAN,
SANGEET NATAIK ACADEMY

On behalf of

SOUTH DELHI CAMPUS, DELHI UNIVERSITY

Published By

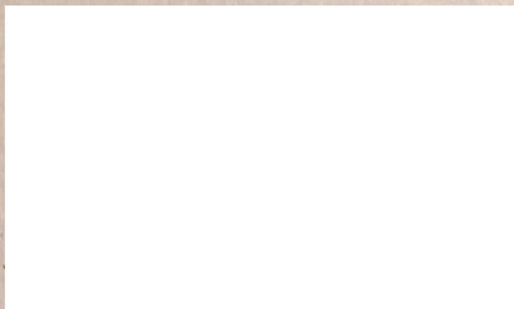


NAG PUBLISHERS

11A/U.A. Jawahar Nagar, Delhi-7

N. P. SERIES XLVI

(I) 8A/U.A./3, Jawahar Nagar, DELHI-110007
(ii) 11A/U.A. (Post-Office Bldg.) Jawahar Nagar, D E L H I-110007
(iii) Jalalpur Mafi (Chunar : Mirzapur), (U.P.)



FIRST EDITION
1980
PRICE  Rs. 150-00

PRINTED IN INDIA

PUBLISHED BY NAG SHARAN SINGH FOR NAG PUBLISHERS, 11A/U.A. (POST OFFICE BUILDING), JAWAHARNAGAR, DELHI-7 AND PRINTED AT RAJU PRINTERS, 178, CHHAJJUPUR SHAHDARA, DELHI-32

FOREWORD

I am happy that M/s Nag Publishers have taken the initiative to publish the book 'Aesthetics and Sanskrit Literature' edited by Dr. Pushpendra Kumar. This is a collection of papers read at the Seminar on Sanskrit Aesthetics.

This is an involved and complex subject which has a broad spectrum from philosophy and logic to literature, arts and skills.

Naturally the papers range from speculative thought to historical evolution, to technical studies of form and technique. There is also the added dimension of comparative aesthetics and art studies. The divergence and the variance in the approach and the treatment of the subject reflects the complex nature of the discipline, alas much neglected in critical literature.

The publishing of this volume will no doubt stimulate further work and will, I hope, arouse further research in the field.

New Delhi,
10th Oct. 1980

—KAPILA VATSYAYAN
JAWAHARLAL NEHRU FELLOW,
VICE-CHAIRMAN, SANGEET NATAK ACADEMY

EDITOR'S NOTE

The Sanskrit Parishad of South Delhi Campus, University of Delhi, Delhi has great pleasure in placing before the readers, its valuable and first publication, 'AESTHETICS & SANSKRIT LITERATURE'--a compendium of scholarly contributions at the seminar held at South Delhi Campus. The Seminar, was held in the month of February, 1980 for three days, under the Faculty Improvement Programme of U.G.C. A large number of scholars from different universities of India as well as from Delhi University, made the seminar a success, by their active and lively participation in the form of papers, discussions and presidential remarks. Encouraged by the success of the Seminar, the Sanskrit Parishad decided to publish the results in the form of a book and as a result this volume is being presented to you today. M/S Nag Publishers of Delhi, accepted the challenge and performed the job enthusiastically, making it a point to publish the present volume on the *Sanskrit Divasa.* The Sanskrit Parishad thus happily renders its humble service to the cause of Sanskrit, at the '*Sanskrit Divasa Samaroh.*'

Fine arts (Kalā), music (Sangīta) and literature (Sāhitya) are the three principal streams of aesthetic culture. These three may be called the direct media of instantaneous happiness, that Indian aesthetics promises. The Sanskrit literature is the literary stream of aesthetic bliss. The present work utilises materials from the literary sources of aesthetic experiences. Such a work of Sanskrit aesthetics has been long standing need of scholars. We are familiar with works on aesthetics which are mainly critical studies of some texts, but the present work has a different character in as much as it unfolds to the readers some very important material contained in the Sanskrit literature.

The present book consisting of more than forty one illuminating and thought provoking articles, covers a wide range of aesthe-

tics in Sanskrit literature. As is inevitable in a publication of this nature, the contributions are as diverse as their authors. But these are excellent pieces of research and meet the need of the students and researchers. They provide a fresh methodology of this new discipline with special reference to modern interpretations of old contents. These throw a good deal of light on important and relevant aspects of aesthetics and present a rich material for the benefit of the modern scholars.

To acquaint the students with a comprehensive picture of present day aesthetics, compared with Indian aesthetics, in the beginning, the editor has contributed a general introduction to the volume. It helps the readers to understand the aesthetics, specially according to Indian thinkers. Thus, this volume, I hope, will be able to arouse the feelings of the scholars for aesthetics in the realm of literature. In the following pages, it is proposed to formulate and to attempt to answer some of the fundamental questions which arise in aesthetic appreciation. I trust that the answers provided are not inconsistent with each other. This is not an attempt to give a theory of aesthetics but to provide the new method of aesthetic appreciation in relation to Sanskrit literature.

The Parishad is grateful to the learned contributors, i.e. authors of the articles, who are predominantly responsible for the glory and greatness of the present work. Thanks are also due to those who participated in the discussions to make the subject alive. Sincere thanks are due to Prof. U. N. Singh, the then Vice-Chancellor of Delhi University and Prof. K. B. Rohatgi, the then Director of South Campus, Delhi University, for their active participation, encouragement and ready help. I am really grateful to Prof. Abad Ahmad, the Director at present, South Delhi Campus Delhi University for his kind blessings and readily agreeable to a good cause. I am indebted to Prof. Satyavrat Shastry, Dean Faculty of Arts and Head of the Department of Sanskrit, Delhi University, Delhi, who has kindly been giving valuable suggestions from time to time and heartful of blessings and without his help this volume would not have seen the light of the world of scholars. I am really grateful to my fellow colleagues Dr. Nitya Nand Sharma, Dr. Y.D. Sharma, Dr. (Mrs.) Ujjwala Sharma, Dr. (Mrs.) Dipti Tripathi,

Dr. R.S. Seni, Dr. S.K. Sinha, Miss Raj Kumari Kubba and others who helped me a lot from time to time in this joint venture.

Our thanks are due to Surendra Pratap and Narendra Pratap of Nag Publishers for publishing this volume so speedily and aesthetically. Thanks are also due to M/S Raju Printers for taking keen interest in its printing and get-up. I cherish my feeling of gratefulness for my students of Sanskrit Department, for their encouragement special mention may be made of Johari Lal, B.S. Rustogi and B.P. Dimri.

Lastly I would like to have the forgiveness of the scholars for mistakes in proofs and printing. I shall feel highly gratified if the present work stimulates the scholars in the field of aesthetic studies with special reference to Indian literature.

Delhi
Janmāṣtmī, 2037,
2.9.1980

PUSHPENDRA KUMAR
EDITOR

CONTENTS

III. KĀVYA-ŚĀSTRA & AESTHETICS
काव्य-शास्त्र और सौन्दर्य-शास्त्र

IV. AESTHETICS IN SANSKRIT LITERATURE
संस्कृत-काव्य में सौन्दर्य-चेतना

INTRODUCTION

DR. PUSHPENDRA KUMAR

It has been contended that less has been said about aesthetics and specially Indian aesthetics than any other subject. To make any headway in aesthetics two qualities are required which rarely go together—(i) artistic sensitivity and (ii) hard, patient logical thinking. Those who are artistically sensitive do not bother their heads to analyse their experiences and discriminate the factors involved in appreciation. On the other hand, those who are capable of patient and logical thought generally lack taste. These theories might explain the facts but they are the wrong facts, that is why the progress in the field of aesthetics is said to be slow.

In the last fifty years or so when there has been a renewed interest in aesthetics, persons of tastes and logical thinking have concerned themselves with the subject. While they have produced some novel theories of aesthetics, but without much advancement in the field, as each one of them has given us just another theory of aesthetics as a whole. These thories might be all very good but frequently they throw little light on the specific problems which confront the critics or anyone else, who wishes to understand and appreciate the works of art. The trouble is that we have not seriously thought of formulating the fundamental questions and their solutions in the field of aesthetics.

Aesthetics may be thought in variety of ways. The historical approach consists of a chronological survey of what has been said about the nature of art, beauty, aesthetic experience etc. by the thinkers of the past. The result is rarely more than information. 'Plato said this and Hagel said that'. The importance of such information is not to be under-estimated, but the person who has it, is not an aesthetician and to impart it, is not to teach him aesthetics.

The comparative approach is akin to the historical approach. It presents conflicting answers to each of the questions pertaining to aesthetics. The advantage of this method is that it makes the students aware of the diversity of answers given by the intelligent and sophisticated thinkers to the same questions. But the usual result is again information about—who said, what, and why and how his views differ from someone else. The importance of this sort of information is also not to be underrated, but unless the person becomes actively engaged in reasoning through the conflicts presented to him, he will learn little philosophy of aesthetics.

A third approach called systematic, is the presentation of a reasoned set of answers to the questions of aesthetics. This can be an effective way of teaching aesthetics but it tends to be doctrinaire and presents the problems, generally, in a dreary style. This type of approach helps the students to have a clear view of important problems in aesthetics and to engage their minds in thinking them through. The best means to this end is to give good illustrations.

Many claims have been made for aesthetics; that it will improve art by enlightening artists, that it will clarify criticism, or raise its standard and put it on a solid foundation, that it will lead to a fuller and deeper appreciation of art, literature and so on, but no evidence is there to support it. The best answer would be that the problems of aesthetics are inherently intriguing and the persuit of them is intellectually worthwhile.

'What is art', around which much of aesthetical thinking has centred. It can be answered either by a scrutiny of art itself or by looking up the definition of art. The concept of art, in aesthetics, the concept of beauty and goodness, truth and fiction, expression and emotion, form and content is the philosophical question, typically conceptual in nature. These questions can be, if at all, settled by argument and thus aesthetics can be learnt, philosophically, only by active engagement in reasoning.

Aesthetics is not an independent system of Indian thinking but it assures *summum bonum*. Principles of Indian aesthetics are not strictly limited to a particular discipline or a system. They are strewn profusely all over the Indic studies; Vedic, classic, historic and modern. It is, on the other hand, an

independent system in the west. Almost all the modern works on aesthetics in India are, more or less, impregnated more with western concepts than true Indian ones. Even some Indian scholars of the day are, yet biased to believe, if a work on Indian aesthetics is really possible. But there is a fundamental difference between Indian aesthetics and other systems of thought. The former is super natural, divine and supersensuous to some extant. This may not be justified, always by logical propositions. The later is natural, mundane and justifiable by logical maxims. In a word, one is the kingdom of heart and the other is the realm of the head.

All the dormant feelings of the aesthetic experience are virtually impersonal, though they appear otherwise. Love relished aesthetically does not stimulate sex. Laughter cuts joke with nobody, pathos result in no pain, anger provokes none to hit and wonders strike no astonishment, but every feeling matures there in pure and impersonal happiness.

The aim of other philosophies, in India, is to get rid of pain and suffering and to flee away from the bondage of the world, but aesthetics is to convert the pain and suffering into pleasure and peace; the poison into nectar and the mundane life into a divine one. Elements of Indian aesthetics are, therefore, neither preserved in the dry canonical injunctions, nor in the contradictory philosophical speculations. They find their roots deep down in the mystic—estoric concept and unveil the secret that how one's own soul could look back at the Paramount Soul. To an aesthete wind of the earth breaths honey, rivers stream in honey, everything tastes honey. In an ecstacy of joy, he bursts out—everything here, sweet, sweet, sweet.

Some have a complaint that there is not really an independent stream called aesthetics, in Indian philosophy. That is not true as all the major thoughts and concepts of Indian aesthetics are found deliberated in one or other system of Indian philosophy. The word aesthetic gives us the meaning of 'perception' or 'feeling'. To feel or to perceive, more or less, is the common characteristic of all Indian philosophies. If Indian philosophers assimilate the aesthetic concepts in such a philosophical system which deals with thoughts and concepts of

'cognition' and 'feeling—it would not be less than an indepen-dent stream of aesthetics.

The Rasa-school of Vaiṣṇavas, appreciating Śrī Kṛṣṇa as to be the symbolic God, has stretched the true characteristic of Indian aesthetics. Originality, lucidity, taste and rich scientific value of it has been tasted many a times on the touchstone of Indian psychology and spiritualism. The concept of 'lumino-sity' preached by the Kashmir Śaivism, the doctrine of beauty and bliss advocated by the Śāktas and the self conscious happi-ness of Bengal Vaiṣṇavism—made a three—streamed confluence of Indian aesthetics. Indian aesthetics, virtually, delivers the message of the immortal abode of bliss and happiness. The Supreme God (Nandanandana) enjoys supreme bliss of love—in union with his eternal consort along with eight blissful playmates, known mythically as Sakhīs and aesthetically eight supersensuous relishes. (*Aṣṭa-rasas*).

Indian Ācāryas have said that *sarvam rasamayam jagat.* That is the whole universe is sweetend by relish, in other words, they have identified rasa with Brahman (*sarvam brahma-mayam jagat*). Śaṅkarācārya, though a devout Vedantin is practically a devotee of the goddess of beauty, bliss and energy. The worship of *Śrīyantra* suggests the supersensuous union of the Supreme God with the most exalted beauty in an all blissful happy state. The Vaiṣṇavas also think in the same way and the only difference is that the Vedāntins and Śāktas believe in the concept of *one-in-two* and Vaiṣṇavas believe in the concept of *two-in one.* Both these concepts have a basis in the blissful experience i.e. an aroma of aesthetics.

There are three main streams of Indian aesthetics, (i) the stream of literature and poetics, (ii) the stream of drama and dramaturgy and (iii) the stream of fine art and culture. There is also fourth stream of aesthetics i.e. divine aesthetics inculcated by the Tantras and Vaiṣṇava literature. Ācārya Abhinavagupta—the celebrated aesthete, holds that the poetry and the drama both are identical as far as the aesthetic experi-ence is concerned. In the field of dramatic relish, the elements of aesthetic happiness come to the state of realisation through the process of perception, reviving the all blissful potencies of instincts or dorment feelings; like love, pathos, anger and

wonder etc. This all blissful consciousness of our feelings by way of generalisation and universalication (Sādhāraṇikaraṇ) is specially termed as Rasa or Aesthetic experience. It is the experience of one's own self-luminous blissful state of mind (*Svānubhūti*). Drawn from the external world of Nature and the illuminating flash of intelligence, melts away the frozen state of one's own mind, washes out other consciousness and changes the mental sphere into all blissful happiness. The constant consciousness in Supreme Happiness is technically or poetically designated by the name of relish (*rasa*).

The scope of drama is greater than that of a poetry, so far as the question of relish is concerned, In both the spheres, there is principal relish and some auxilliary relishes. Kālidāsa—the best loved poet of India, says in *Mālavikāgnimitram*, that a drama is the common entertainment for people of varied interests. The school of Indian aesthetics deals mainly with dramatic relishes—preferably eight. In this area the contribution of Kashmirian aesthetes of 10th and 11th centuries, to the refinement of aesthetic concepts, is very great. The stream beginning from *Nātyaśāstra* of Bharata, developed by the commentators beginning from Mātṛgupta to Śārangadeva, was further strengthened by the original contributions of Ānandvardhana, Dhananjaya, Mammata, Viśvanātha, and Bhānudatta. These equate the concepts of aesthetics with the principles of monistic Vedānta.

The poetry-relish attains complete fulfilment in the Paurāṇika literature viz. Agni Purāṇa and Viṣṇu Dharmottara Purāṇa etc. and philosophical treatises as well as in the Tantras. Influence and contribution of Tantra-śāstra to the *Rasa* theory are established facts. That is why the *Rasa* experience is considered supernatural in its nature. It is perceptible by the process of suggestion and is experienced as a supernatural relish.

There is some difference in the nature of relish in its various kinds of experiences. The distellery of the poetic relish is completely an aspect of the inner world. The poetic relish is not direct and common to all as it is in the case of dramatic one. In the case of poetic relish, first we either read or listen to a piece of poetry, think internally about the sense of words

used in the poetry and then introspect or retrospect the beautiful image of the words, either expressed or indicated or suggested. The process is sometimes instantaneous and sometimes consecutive. It always requires an aesthetically sweetened heart. We mark that the people of all ages, nature and cadre find equal interest in classic epics like *Rāmāyaṇa*, *Mahābhārata* etc. but that is not so instantaneously appealing as that of a dramatic relish. In the case of a poetry, basic stimuli are imported to the mental world from the external experience of behaviourism.

The tradition to appreciate the word and its sense as poetry is very old, but some additional view-points have been put forward to elucidate the idea of poetry more clearly. As the poetry is one of the direct sources of realising aesthetic beauty, Indian aesthetics laid more stress on the culture of the poetic literature. Most of the critics did not pay special attention to the soul of poetry, because while explaining the nature of a thing, the soul does not come in the picture. *Ānandavardhana* established that suggestion is the both, the life force as well the soul of poetry. According to him it is the framework of poetry, the beauty of poetry, the art of beautification and the beauty itself. Works of a poet or his verbal creation is the simple definition of poetry. In the life of a poet, there are some uncommon characteristics in living, thinking and behaving, which help to distinguish him from the common man. The field of a poet is not strictly limited to 'the word and sense'—which generally make the poetry—but an artful gesture, posture, dramatic action and presentation, paintings, models, charming phenomenal changes, which draw our admiration, convey happiness and revive relish—all this comes under the purview of poetry. Virtually, what-so-ever is piety, pure, bright, beautiful, charming blissful, wherever there is flash of serenity, solemnity, brilliance rapturous ecstacy and aesthetic experience that is our poetry.

A poet is the creator of the boundless poetic universe of imagination. His world moves as he likes. He is greater than the creator Himself. His creation is quite independent, full of relish and identical with paramount happiness. To be a great poet, it rquires intuitive genius, deep experience in behaviourism of all sorts of living beings and keen power of observation,

efficiency and cultivation of knowledge with an aesthetic trend of mind.

A poet's own personality has been divided into two identities, viz. the poet and the art critic i.e. aesthete. Both are aesthetes by nature. But, he who is a poet or a litterateur.

1. liquidates his wealth of thoughts ;
2. makes a self-exposure into an all blissful and happiness (*swāntahsukhāya*) of his mind ;
3. gives his multicoloured supernatural imaginations ;
4. has a mastery over the styles ;
5. engrafts his poetry with charming figures of speech ;
6. possesses the poetic merits;
7. and creates a piece of art for others to enjoy.

A critic is also gifted with poet like qualities, but instead of being inspired or carried on by the spontaneous flow of the poetic genius, his merit is diverted to balance, assess and illumine the worth, wealth and beauty of the poetic work. In some respects, he is greater than the poet himself. He is an authorised person to relish and evaluate the poetic beauty. In fact, a poet and an aesthete have a similar experience and a common realization. No critic can express the real beauty of a poetry, if he is not having poet like qualities. Similarly the poet has also to become a critic sometimes to elucidate his own poetry.

Thus aesthetics is an universal stream of study and requires a current and international language so that the majority of the citizens of the world could follow it. Sanskrit has always been a popular language in ancient India though in later times it became more scholastic in nature. To bring into light the eternal and universal truth of Indian aesthetics, buried so long under oblivion, it is necessary to have these ideas in a commonly understood language.

Almost all the faiths, cults and philosophies stand firm to fight against pain and suffering, Only Indian aesthetics win immortality by defeating the mortality. History of Indian literature records that pathos in the hearts of a poet was transformed

into poetry. Saddest thoughts of a singer move his mind in forms of the sweetest songs. Thus poetry is a world of immortality and happiness, discussed nowadays, under the purview of aesthetics.

For convenience sake the present volume is divided into four parts. The first part is entitled as Aesthetics and its experience. It comprises eight articles and explains from different angles, the nature and experience of Indian aesthetics. In his inaugural address, i.e. the first article, Prof. Devendra Nath Sharma gives a comprehensive review of Indian and western aesthetics. In his opinion our *Alamkāraśāstra*, in reality, is a Saundaryaśāstra. Ācāryas themselves have propounded *saundaryam alamkārah.* In a very lucid style, Prof. Sharma has clarified the similarities and the dissimilarities between the two i.e. aesthetics or *alaṁkāraśāstra* in India and the aesthetical thinking in the west. He has given us the real perspective of both, the west and the east, pertaining to aesthetical thinking.

A very good analysis of the fundamental principles of aesthetics is given by Prof. Pattabhiram Shastri, an authority on Mīmānsā Darśana and Sanskrit literature. It is a good exposition of aesthetics in Indian traditional style, written in lucid Sanskrit and explaining the principles of aesthetics according to Mīmāṁsā school and poetics. In 'Aesthetical thinking', Dr. S.K. Saxena, of Delhi University, discusses, What is beauty ? 'Beauty is expressiveness' has been explained by various aestheticians. Beauty when related with art and literature becomes an integral part of aesthetics. Modern philosophical methods have been applied to our rasa theory. Dr. V.K. Bharadwaj makes a distinction between the aesthetic judgement and its criticizability. He has given us very good exposition according to philosophy on 'judging aesthetically'. Dr. Ranjan K. Ghosh has explained that how aesthetics is experienced. He applies modern, rather western, approach to rasa theory.

The aesthetic experience also inspires a student of grammar, is beautifully explained in the next article. The learned scholar has given us new interpretation about the aesthetic experience as discussed in our grammatical treatises. Dr. Harsha Kumar explains in his article two experiences, namely aesthetical exprience and experience according to philosophy. Though

both these experiences tend to be similar in nature but qualitatively they seem to differ. Then comes stylistics and Saundarya-śāstra. How this, socalled modern, approach is helpful in experiencing or judging the aesthetics is discussed in detail. In our poetical treatises the stylistics was discussed under the name of *rīti* and *guṇa*. If beauty is expressive then style of expression should also be beautiful. Thus this first part presents before us different view-points to study aesthetics and aesthetical experience.

The second part deals with the aesthetical thinking or aesthetical ideas found in the Vedic literature and in the Purāṇas. The Vedas being the first literary expression are generally considered to be the repository of all important ideas. The Vedic seer, surprizingly, never forgets the bliss i.e. *ānanda* and its objectives. While describing the natural phenomenon, he picks up either beautiful orheroic ones, to be depicted as deities. He fencies a world, which is full of *ānanda*. The world along with its contents is very beautiful, as it was created by God, who Himself is most beautiful and this beautiful or blissful world is to be enjoyed by us, the sons of God. The Vedic literature specially the Saṁhitās are full of aesthetical ideas.

Dr. Krishnalal then discusses about the expressiveness of beauty. In the Ṛgvedic Saṁhitā, the poet seems to be very eager to express beautifully. He describes the beautiful objects, its experiences, its blissfulness, and appeal to our mind. The description of Uṣās, Aśvins, Maruts and others can be said the good examples of physical beauty. A number of examples of figures of speech, showing the music of the word, are also delineated. The sublime and beautiful ideas are also contained in the Vedic mantras. Moreover aesthetics on metaphysical plane is also discussed here. In the article '*Śukla Yajurvede Lāvaṇya Vimarśaḥ*' the learned scholar has made a very good attempt to trace the aesthetical elements thoughts and beautiful expressions in Śukla Yajurveda Saṁhitā.

In the Upaniṣadic speculations we always hear of bliss i.e. *ānanda* as *summum bonum* of all deliberations. The supreme reality is said to be full of bliss and is to be achieved either by the knowledge, or gainful actions, or by *Tapa* in the hermitage. This makes the foundation of aesthetics very solid in our sys-

tems of of philosophy. The bliss is nothing but supersensuous state of happiness called amṛta. Aesthetic elements found in the Vedic literature are the good examples of aesthetic vision of the Vedic seers. They had manifold vision of this world and this is discussed according to modern thinking in an article by Dr. Usha Chaudhary.

In the article '*Vyāsa Ki Saundarya Kalpanā*', the author has examined the Bhāgavata Purāṇa and dealt with poet's imaginations about beautiful as depicted in the tenth book of the Purāṇa. The God Kṛṣṇa has been depicted as the most beautiful personality in a very lucid and musical language. It is full of fencies, figures of speeches, sublime ideas and devotion. Devotion according to the Bhāgavata Purāṇa is a peculiar state of mind of a devotee, where he ascribes all beauty to his God, expresses Him in beautiful language and calls Him by beautiful adjectives. The devotee seems to be always in a blissful state. A good number of examples are able to portrait the beautiful Lord Kṛṣṇa, who culminates into happiness.

The third part deals with '*Kāvyaśāstra and aesthetics*'. In India the aesthetics was, more or less, considered a part of poetics. The rasa-theory is nothing but, the experience of aesthetics. A very good attempt has been made by the author to show *Vyañjanā* as the means to aesthetic experience. It is *vṛtti* and helps readers to enjoy the beautiful and sublime ideas contained in the speech or in poetry. This is why the Indian ācāryas, while defining the poetry have been specifically particular about the place and quality of *Vyañjanā* in a poetic composition.

A very good article by Prof. R.C. Dwivedi deals with a controversial topics of '*obscenity*' in our literature. Our thinkers maintain that anything or any statement not congenial to rasa-experience should be treated as a *doṣa* in poetry, and thus 'obscenity is considered as *doṣa* by our ācāryas. But obscenity, no moral sense applied to it, is not a faulty expression if it helps the readers to enjoy the rasa or aesthetic bliss. In the *Nāṭyaśāstra* of Bharata the word *Lāvaṇya* is used, most probably, to denote aesthetics or aesthetical form. *Lāvaṇya* is a charm which attracts the mind of readers after visualising the form, the age, and the qualities, all in one. It overpowers the mind of persons so

that he praises, tries to experience, wishes to enjoy beauty and thus culminates into aesthetic experience, rhetorically called *rasānubhūti*. In the Vaiṣṇava rasa-śāstra the ācāryas have given more stress to propagate Bhakti as aesthetic experience, while others have not. The love sports of Kṛṣṇa and Rādhā are considered to be the store-house of aesthetic experience. According to Vaiṣṇava ācāryas the Sakhī bhāva i.e. she-friendship, aims at the actual participation and enjoying the rapturous delights and sweet sentiment of devotion. We can say that this Vaiṣṇava aesthetics has all the best available in the eastern and the western aesthetics.

The great ācārya Rājaśekhara has dealt aesthetics in his rasa-theory. According to him the inner feelings or attraction towards the beautiful is called aesthetics. He thinks that aesthetics is totally subjective and is not objective one. By giving various examples he makes us to believe that viewing of one beautiful object inspires or arouses varied feelings in the hearts of different persons. Aesthetics is based on internal emotions and not on objects, he maintains. Prof. Ramji Upadhyaya narrates how the great thinkers of India have expressed their ideas about beauty and its enjoyment. The saints have always their reservations about the external beauty and physical charm and stressed more on permanent values. The qualities inherent are aquired by a person are more important for the attainment of peace, joy and happiness in life. Besides the beautiful appearance these inherent qualities are generally more appealing to the mind of counterpart. (guṇāh khaluḥ anurāgasya kāraṇam)

Then in the article "Poetic experience and aesthetic experience" the learned author discusses the problem of aesthetics in relation to rasa-experience. According to our ācāryas *rasānubhūti* is an experience of our own bhāvas as the very sūtra of Bharata defines it. The author discusses three levels of truth, one physical appearance, second the description of objects or reality in a poetic composition and lastly the reality on metaphysical plane. In India, rasa-theory, generally, not permits the transgression of moral values, while in western approach of aesthetics, the question of morality and immorality confronts the minds of readers. There is also a view point of Mammaṭa about the poetic creativity and aesthetics. The great ācārya says that

the poetic composition should be, rather it is always, beautiful and blissful (navarasaruciràm). It gives us pleasure alone even in the most complex situations (hlādaikamayim). Poet is considered in our śāstras equal to creator and sometimes even greater than Him. In an article 'Kāvyasiddhānta aur saundarya abhivyakti' the author discusses aesthetic expression in the light of Indian poetics. He maintains that our ācāryas were very much conscious of the aesthetic evalutation of the poetic compositions. In the end, Prof. Mahesh Tewari has contributed a scholarly article describing the aesthetic consciousness as found in the Pali Tripitakas. The authors of the Tripitikas have accepted the necessity of the important and lasting human values, as an integral part of aesthetic thinking. Thus this part throws a great light on the thinking of our ācāryas in relation to aesthetic experience, its nature, its creation and its evaluation.

The fourth part is designated as 'Aesthetics in Sanskrit literature.' It contains articles on the various poets and their works including Mahākāvyas, prose-romances as well as dramas. First of all Kālidāsa has been discussed with special reference to his aesthetic feelings or experiences. Kālidāsa in his Kāvyas and dramas delineates aesthetics as a congregation of the truth, auspicious and beautiful (*satyam śivam sundaram*). The beauty lies in the truthfulness and it is never meant for inauspicious activities. (pāpavṛttaye rūpam na. KU5/1) Whatever is beautiful is always attracting the mind of the person. Kālidāsa's works can be called full of aesthetic enjoyment. In the next article aesthetical thinking of Bhāravi has been discusssed. This gives a very good survey of aesthetic understanding by Bhāravi as discussed by later ācāryas. It shows that Bhāravi, though a great poet, could not have a mastery over the internal aesthetic experience. He simply depicts the outer charm of beauty. Prof. A.N. Pandey has given us a good picture of aesthetic descriptions as given by the great poet Bāṇabhaṭṭa. Bāṇa being the poet of romances and imaginations, the description of beautiful, finds ample scope in his Kāvyas. Dr. N.N. Sharma in his beautiful article has portrayed the beauty and charm of the various visions (दृष्टि सौन्दर्य) of Kālidāsa as depicted in his Meghadūta.

The poetic beauty of the Skanda Purāṇa is critically examined by the learned author. The various view points of Śrī Harṣa about the aesthetics, particularly in relation to the charming beauty of Damayanti, have been well illustrated in an article. The best Sanskrit drama, Abhijñāna Śākuntalam has been evaluated in modern perspective specially with a view of art criticism. The stotra literature is also full of aesthetic ideas is illustrated by Dr. S.C. Jain. The beauty in the dramas of Bhāṣa, considered to be very good compositions, has been discussed by Dr. J.D. Dikshit. These dramas present a very good picture of aesthetical thinking in that period.

The heroic drama Veṇīsamhāra is also full of the aesthetic ideas has been discussed by Dr. Y.D. Sharma. Dr. Raghuvir discusses the aesthetic evaluation of famous allegorical drama namely *Prabodhacandrodaya*. Even the book on medicine namely *Vaidyajīvana* by Lolimbarāja, praises the beauty and prescribes this phenomenal beauty as medicine to various diseases. The Saundarya Laharī, a famous work of Śankarācārya is full of aesthetic description. The concept of aesthetics has been discussed in the Sanskrit inscriptions and poetic compositions by late Prof. Sadhuram. The aesthetic beauty of the imagination and fencies by Bāṇabhaṭṭa has been discussed in detail in a scholarly article. The poems of Aśvaghoṣa namely Buddhacarita and Saundarananda, though full of Buddhist preachings, are not lacking in aesthetic values and ideas. The beauty lies in the permanent and everlasting human values. In the end, Dr. K.K. Mishra discusses Aesthestics in Gītagovinda, by Jayadeva. Thus part comprising seventeen articles on aesthetics in Sanskrit literature brings forth the aesthetic importance of various Sanskrit Mahākāvyas, dramas and so on. It covers a wide range of literature and provides us rich information about the ideas on aesthetics.

In the following pages the problems are raised that how an aesthetic judgement, reaction or evalutation is to be distinguished from others, according to Indian point of view. All the evaluations are made on the basis of criteria for the merit. Thus this volume containing fortyone scholarly articles, I hope, will

be of much help to the scholars, to understand, to evaluate and to formulate the principles of Indian aesthetics. If Rasa-theory can be an answer to this modern intricate problem of art criticism, then Indian aesthetics will provide to all, the mental happiness, relish and bliss.

CONTRIBUTORS

1. Prof. Devendra Nath Sharma.
   Chairman, Hindi Granth Akademi—Bihar, Patna.
   [Ex-Vice-Chanceller, Patna University, Patna]

2. Dr. Harsh Kumar.
   M.A., Ph.D., Acharya, Lecturer, St. Stephens College, Delhi University Delhi.

3. Prof. S.K. Saksena.
   M.A., Ph.D., Prof.—Deptt. of Philosophy, Delhi University, Delhi.

4. Dr. Ranjan K. Ghosh.
   M.A., Ph.D., Lecturer, Deptt. of Philosophy, Delhi University, Delhi.

5. Dr. V.K. Bharadwaj.
   M.A., Ph.D., Reader, Deptt. of Philosophy, Delhi University, Delhi-7.

6. Dr. Mahavir.
   M.A., Ph.D., Acharya, Lecturer, Shivaji College, New Delhi.

7. Prof. Pattabhiram Shastri Vidyasagar.
   Retired Prof. of Mīmānsā Darśana, Sampurnanand Sanskrit University, Varanasi.

8. Dr. Satya Deva Chaudhari.
   M.A., Ph.D., Shastri, Reader, Deptt. of Hindi, University of Delhi, Delhi-7.

9. Dr. Surya Kant Bali.
   M.A., Ph.D., Lecturer, Sanskrit Deptt. Ramjas College, Delhi-7.

10. Dr. Krishnalal.
M.A., Ph.D., Reader, Deptt. of Sanskrit, University of Delhi, Delhi-7. (Won award)

11. Dr. Tirth Raj Tripathi.
M.A., Ph.D., Acharya, Lecturer in Sanskrit, Sri Venkateshwar College, New Delhi.

12. Dr. T.R. Sharma.
M.A., Ph D., Senior Lecturer in Sanskrit, Khalsa College, Delhi-7. Won awards on two books.

13. Shri Johri Lal.
M.A., B.Ed., Acharya, M. Phil. Research Scholar Sanskrit Deptt., University of Delhi.

14. Dr. (Mrs) Usha Chaudhry.
M.A. (Gold Medalist), Ph.D., Lecturer in Sanskrit, Indraprasth College, Delhi-7.

15. Dr. R.S. Nagar.
M.A., Ph.D., Lecturer, Deptt. of Sanskrit, University of Delhi, Delhi-7.

16. Prof. Ram Chandra Dwivedi.
M.A., Ph.D., Acharya, Prof. and Head of the Sanskrit Deptt., University of Rajasthan, Jaipur.

17. Dr. Ram Gopal Mishra.
M.A., Ph.D., Senior Lecturer in Sanskrit, P.G. D.A.V. College, New Delhi.

18. Dr. Raghunath Sharma.
M.A., Ph.D., Lecturer in Sanskrit, School of Correspondence Courses, Delhi University, Delhi.

19. Dr. Damodar Shastri.
M.A., Ph.D., Acharya, Lecturer, Shri Lal Bahadur Shastri Kendriya Sanskrit Vidyapeeth, New Delhi.

20. Prof. Ramji Upadhya.
M.A., Ph.D., D. Litt., formerly Prof. and Head of the Sanskrit Deptt., Sagar University, Sagar.

21. Dr. Taraknath Bali.
M.A., Ph.D., Reader, Deptt. of Hindi, University of Delhi, Delhi-7.

22. Dr. (Mrs.) Dipti Tripathi.
M.A., Ph.D., Lecturer in Sanskrit, Miranda House, Delhi University, Delhi-7.

23. Dr. Braj Mohan Chaturvedi.
M.A., Ph.D., Reader, Deptt. of Sanskrit, University of Delhi, Delhi-7

24. Prof. Mahesh Tiwari.
M.A., Ph.D., Prof. and Head of the Deptt. of Buddhist Studies, University of Delhi, Delhi

25. Dr. S.D. Avatare.
M.A. (Hindi), Ph.D., Vice-Principal, Moti Lal Nehru College, (E) Moti Bagh, New Delhi.

26. Dr. S P. Narang.
M.A., Ph.D., Lecturer, Deptt. of Sanskrit, University of Delhi, Delhi-7.

27. Prof. Amar Nath Pandey.
M.A., Ph D., Prof. and Head of the Sanskrit Deptt., Kashi Vidyapeeth, Varanasi.

28. Dr. Nityanand Sharma.
M.A., Ph D., Shastri, Senior Lecturer in Sanskrit, P.G.D.A.V. (E) College, New Delhi.

29. Dr. (Mrs.) Sudha Sahai.
M A., Ph.D., Senior Lecturer in Sanskrit, Kamla Nehru College, New Delhi.

30. Dr. (Mrs.) Shashi Tiwari.
M.A., Ph.D., Lecturer in Sanskrit, Maitreyi College, New Delhi.

31. Prof. (late) Sadhuram
    Formerly Head of Sanskrit Deptt., Kirori Mal College, Delhi-7.

32. Dr. Yogeshwar Datt Sharma.
    M.A., Ph.D., Shastri, Lecturer in Sanskrit, Hindu College, Delhi-7.

33. Dr. Indra Nath Chaudhry.
    M.A. (English & Hindi), Ph.D., Senior Lecturer in Hindi, Hansraj College, Delhi-7.

34. Dr. Jagdish Dikshit.
    M.A., Ph.D., D.Litt. Senior Lecturer in Sanskrit, Moti Lal Nehru College, New Delhi.

35. Dr. Shekhar Chand Jain.
    M.A., Ph.D., Lecturer in Sanskrit, Shivajee College, New Delhi.

36. Miss Raj Kumari Kubba.
    M.A., Senior Lecturer in Sanskrit, Daulat Ram College, Delhi-7.

37. Dr. Raghubir Vedalankar.
    M.A., Ph.D., Lecturer in Sanskrit, Ramjas College Delhi. (Won award on Critical Study of Kashika)

38. Dr. Raj Trikha.
    M.A., Ph.D., Lecturer in Sanskrit, Maitreyi College, New Delhi.

39. Shri Jagdish Lamba.
    M.A., M. Phil., Research Scholar, Deptt. of Sanskrit, University of Delhi.

40. Dr. Pawan Kumari.
    M.A., Ph.D., U.G.C. Research Associate, Deptt. of Sanskrit, University of Delhi.

41. Dr. Kamala Kanta Mishra.
    M.A., Ph.D., Reader and Incharge Sanskrit Deptt., N.C.E.R.T., New Delhi.

PART I

AESTHETICS AND ITS EXPERIENCE

सौंदर्य और सौंदर्यानुभूति

सौंदर्य-चिंतन—पूर्व और पश्चिम

प्रो॰ देवेन्द्र नाथ शर्मा

संस्कृत, हिन्दी अंग्रेजी एवं कुछ और भाषाओं के साहित्य को तुलनात्मक दृष्टि से मुझे देखने का अवसर मिला। मैंने यह पाया कि भारतीय सौन्दर्य-शास्त्र में, अत्यधिक साम्य, वैषम्य भी है मगर साम्य पर्याप्त मात्रा में है, भारतीय और पाश्चात्य चिन्तन से आज बहुत बड़ा लाभ जो हम लोगों को है वह हमारे पूर्वजों को नहीं था। विकास हुआ है तो कई अच्छे रूपों में भी हुआ है। वह यह है कि हमारे यहाँ रूसी, अंग्रेजी, फ्राँसीसी, जर्मन दूसरे साहित्य की जो अगल-बगल के हैं। आज विश्व साहित्य उपलब्ध है जो आज से २,००० वर्ष पहले उपलब्ध नहीं था। हमारे भारत में ही १४ भाषाओं का बड़ा समृद्ध साहित्य है। ये सारे के सारे साहित्य हमारे लिए सुलभ हैं और उन साहित्यों के आधार पर आज हम नये दृष्टिकोण से सौन्दर्य-शास्त्र पर विचार कर सकते हैं। सन्दौर्य-शास्त्र शब्द हमारे यहाँ व्यवहृत नहीं हुआ है, उसके बदले में प्राचीन साहित्य में अलंकार शब्द का प्रयोग हुआ है और इसे अलंकार शास्त्र कहते रहे हैं। इस विषय पर कई दृष्टियों से विचार किया जा सकता है।

जो साहित्य हमारे सामने आता है उसका उद्देश्य क्या है? इस दृष्टि से, स्रष्टा का लक्ष्य क्या था, ग्रहिता का लक्ष्य क्या है, इस दृष्टि से भी, अर्थात् कई दृष्टियों से यह प्रश्न विचारणीय है। एक बहुत बड़ा अन्तर हो जाता है। स्रष्टा और ग्रहिता के लिए भावुक शब्द का भी प्रयोग कर लें तो कोई हर्ज नहीं है। इन दोनों को सामने रखते हैं तो हमारे यहाँ भी दोनों पर विचार हुआ है। लेकिन बीच में कई शास्त्र नये आ गये और उन शास्त्रों का जैसा उपयोग होना चाहिए था वह हम अभी नहीं कर पाये हैं। पश्चिम में उन शास्त्रों का उपयोग हमारे यहाँ की तुलना में अधिक हुआ है। मनोविज्ञान एक विकसित विज्ञान के रूप में हमारे सामने आया। पश्चिम की बहुत सारी आलोचना पद्धतियाँ मनोविज्ञान का आश्रय लेकर के आगे बढ़ी हैं। उन सिद्धान्तों की असंगतियों की बात मैं नहीं कर रहा हूँ। लेकिन इन

शास्त्रों का, ज्ञानों का, विज्ञानों का आश्रय लिया गया है। मैं इतना ही कहना चाहता हूँ। मानव विज्ञान एन्थ्रोपोलोजी एक नया विज्ञान आ गया, इसके आधार पर भी अपनी परम्परागत मान्यताओं में संशोधन करने की गुन्जाइश दिखाई पड़ती है। समाज-विज्ञान एक नया विज्ञान आया और उससे भी आलोचना-शास्त्र पर नई रोशनी पड़ती है। ये कई नये विज्ञान आये इनका उपयोग हमारे यहाँ अभी उतना नहीं हो पाया हैं, सिद्धान्त निरूपण में जितना पश्चिम में हुआ है। जो हुआ भी है वह पर्याप्त नहीं कहा जाएगा।

पश्चिम में भी सौन्दर्य-शास्त्र का विकास सौन्दर्य-शास्त्र के रूप में बहुत पुरानी चीज नहीं है। आप एरिस्टोल की कृति के नाम से परिचित ही हैं उसका नाम एथेस्टिक्स नहीं है, पोयटिक्स है अर्थात् मुख्यतः उसमें पोयट्री की चर्चा है, काव्य की चर्चा है, इसीलिए उसका नाम पोयटिक्स पड़ा। पश्चिम में जिसको हमारे यहां अलंकार शास्त्र कहते हैं, दो रूपों में विकसित हुआ है। एक तो काव्य-शास्त्र के प्रसंग में और दूसरा भाषण-शास्त्र अर्थात् रिटोरिक्स के प्रसंग में। रिटोरिक्स का हिन्दी अनुवाद कोई बहुत ही सन्तोषप्रद हमारे सामने नहीं है। इस शब्द का आविर्भाव ग्रीस, यूनान में हुआ, चूँकि ग्रीस में लोकतन्त्र था। तो मैं ग्रीस का प्रसंग प्रस्तुत कर रहा था। वहां लोकतन्त्र था लेकिन लोकतन्त्र में लोग निर्वाचित होकर जाते हैं। वहाँ सोच करके बातें करनी-करानी होती हैं तो इससे बहुतों की शिक्षा हो जाती थी कि लोकतन्त्र के जो प्रतिनिधि हों, उनकी बोलने की शक्ति ऐसी होनी चाहिए कि वहां जाकर के अपनी गात वे स्पष्टता से, प्रभावशाली ढग से कह सकें और जो चाहें वह अपनी वाग्मिता से करा सकें। इसमें तर्क पर ज्यादा ध्यान दिया जाता था। अंग्रेजी के शब्द का प्रयोग करें तो इसमें परसुएशन का तत्व रहता है, परसुएड कर सके, दूसरों को अपनी ओर लाने के लिए उसके तत्व का का विवेचन। काव्थ अपनी जगह पर स्थाई, मगर दोनों के लिये कुछ तत्व ऐसे जरूरी हैं। बात यह है कि लोकतन्त्र में प्रभावशाली ढंग से बोलना बड़ा जरूरी है, लेकिन प्रभावशाली ढंग से बोलने के लिए कुछ अलंकारों का उपयोग करना पड़ता है। अपनी बात को मूर्त करने के लिए तो दोनों के तत्व बहुत कुछ मिलते-जुलते रहे हैं। स्वयं अरिस्टोटल ने काव्य-शास्त्र पर भी लिखा, और रिटोरिक्स के लिए (वाग्मिता शास्त्र कहें या भाषण शास्त्र कहें) अरस्तु का रिटोरिक्स वाला जो अंश है वह बहुतों की दृष्टि से ओझल रहा है और पोयटिक्स वाला अंश ज्यादा प्रमुख रहा है। पहली या दूसरी शताब्दी में एक आचार्य जिसका नाम 'लंगीनुस' अथवा लोन्ज।इनस भी कहा जा जाता हैहुआ, । उन्होंने ग्रन्थ लिखा था—'सबलाइम' जिसे हिन्दी में 'उदात्त' कहते हैं।

सौन्दर्य शास्त्र कहिए या समालोचना शास्त्र कहिए, उसका पहला आचार्य अरस्तु के बाद अगर कोई यूरोप में माना जाता और जिसकी मान्यता अमेरिका तक है तो वह कोलरिज़ है। सेल्सबरी ने अपने आलोचना के इतिहास में इस बात पर बहुत स्पष्टता से बता दिया है कि तीन ही आलोचक हमारे यहां हुए हैं—अरिस्टोटल, लोंगिनुस और कोलरिज़। अर्थात् बीसवीं शती के आरम्भ में आकर सेल्सबरी ने यह कहा कि सम्पूर्ण यूरोपीय परम्परा को अगर देख जाइए तो आलोचक नाम की आख्या प्राप्त करने वाले नाम के तीन ही व्यक्ति हैं। पहला अरस्तु, दूसरा लोंगिनुस और तीसरा कोलरिज़। तो कोलरिज़ का क्या महत्वपूर्ण स्थान है, इस बात की ओर मैं आपका ध्यान आकृष्ट करना चाहता हूँ और अमेरिका में 'क्रीटिसिज्म' के, जो बहुत सारे स्कूल चले हैं, उन सबने कोलरिज़ को अपना उपजीव्य माना है। कोलरिज की विशेषताओं की चर्चा करने का समय नहीं है लेकिन सचमुच कोलरिज़ का बड़ा व्यापक अध्ययन है। बड़ा विचित्र व्यक्ति था वह। कहा जाता है उसके समय तक विज्ञान का जितना भी विकास हुआ था उसे उसने पढ़ा। वह जर्मनी में गया और जर्मनी में जाकर उसने दर्शन पढे। वेदान्तदर्शन के सम्बन्ध में उसने काफी समय दिया, वनस्पति विज्ञान भी पढ़ा।

अपने अध्ययन के आधार पर उसने आलोचना सम्बन्धी कई बड़ी-बड़ी बातें कही हैं। कोलरिज़ का पूर्ण विवेचन तो असाध्य हो जाएगा। १८वीं शती में सौन्दर्य-शास्त्र का विधिवत परिनिष्ठित रूप जर्मन विद्वान वाम गार्टिन ने सामने रखा। वाम गार्टिन के बाद में केवल प्रमुख-प्रमुख नामों की चर्चा करूंगा हीगल का, हीगल के बाद काण्ट का नाम अर्थात् इस शास्त्र का आरम्भ और थोड़ा विकास जर्मनी में हुआ। उसके बाद दूसरे देशों फ्रांस, इंग्लेण्ड, इटली में भी इन बातों का विचार हुआ। जो अन्तर है उसकी संक्षिप्त चर्चा मैं बाद करूंगा।

भारतीय अलंकार शास्त्रियों ने हमारे यहां दो तरह का विभाजन बड़ा स्पष्ट किया। एक को दृश्य-काव्य और दूसरे को श्रव्य-काव्य कहा गया। दोनों का विवेचन बिल्कुल अलग-अलग होता रहा। दृश्य-काव्य के विवेचन की दृष्टि से भारत के नाट्य-शास्त्र की यदि अरिस्टोटल के पोयटिक्स से तुलना करें, तो दोनों में आकाश-पाताल का अन्तर मिलेगा। अरस्तु की कृति एक पुस्तिका है जिसके बारे में विद्वानों का कहना है कि सम्भव उसका यह क्लास नोट हो। विवेचन का जो अंश है, आप उस दृष्टि से देखिये कि नाट्य शास्त्र में और पोयटिक्स में कितना बड़ा अन्तर है, नाट्य-शास्त्र केवल शास्त्र

नहीं है । एक तरह से नाट्य सम्बन्धी एक विश्व कोश है । नाट्य से सम्बन्ध रखने वाली जितनी वस्तुएं हैं उनका सविस्तार विवेचन नाट्य-शास्त्र में मिलता है । केवल विस्तार ही नहीं रस-सिद्धान्त जैसे सिद्धान्त का जन्म नाट्य शास्त्र के द्वारा ही हमारे सामने आता है रस पहले भी रहा हो लेकिन उसका सुव्यवस्थित रूप जो हमारे सामने आता है वह नाट्य-शास्त्र के माध्यम से आता है । मैं इस बात की चर्चा इसलिए करना चाहता हूँ कि पश्चिम की आलोचना में और सौन्दर्य-शास्त्र को देख करके बहुत आतंकित होने की जरूरत नहीं । बहुत शास्त्रों में हम आतंकित हो जाते हैं कि पश्चिम में तो ऐसा कहा गया है । दोष और गुण हर जगह हैं । हमारे यहां भी जो कहा गया है उसमें झाड़-पोछ की जरूरत है । अपने समाज की एक विशेषता है कि हम कुछ दूर तक गतानुगतिक रहते हैं ।

अब 'अलंकार शब्द की निष्पत्ति से दो अर्थों में एक तो वहां भावार्थक भ प्रत्यय है और दूसरा शरण अर्थ में भी भ प्रत्यय है । जैसा वामन ने बड़ी स्पष्टता से कहा कि 'काव्य ग्राह्यं अलंकारात्' । काव्य वह ग्राह्य होता है जिसमें अलंकार हो और अंलकार शब्द को लेकर धोखा न हो जाए इसलिए दूसरे ही सूत्र में उन्होंने कहा 'सौन्दर्य अलंकारः' यदि अलंकार का अर्थ उपमा, रूपक इत्यादि साथ है, उसका अर्थ है सौन्दर्य तो सौन्दर्य को अलंकार के पर्याय के रूप में स्वीकार करें अर्थात् जो सौन्दर्य है वहीं अलंकार है और जो अलंकार है वही सौन्दर्य है । इसलिए अलंकार शास्त्र जिसको कहते हैं उसको वामन के आधार पर सौन्दर्य शास्त्र भी कहा जा सकता है । और जिसको हमारे यहां अलंकार शास्त्र कहते आये हैं वह पश्चिम में सौन्दर्य शास्त्र का रूपान्तर है । पश्चिम के सौन्दर्य शास्त्र में और हमारे यहां के सौन्दर्य शास्त्र या अलंकार शास्त्र में थोड़ा भेद है ।

हमारे यहां अलंकार शास्त्र का क्षेत्र केवल काव्य तक सीमित रहा। पश्चिम में सौन्दर्य शास्त्र का क्षेत्र थोड़ा विस्तृत है, उसमें और भी कलाएँ आ जाती हैं । वहां काव्य को भी कला कहते हैं । काव्य को हमारे यहाँ भी कला कहा गया । कला की गणना जिन लोगों ने ६४ के रूप में उपस्थित की उन लोगों ने भी काव्य को उस रूप में साथ रखा । हमारे यहाँ काव्य बिल्कुल अलग चीज है और कला शब्द का प्रयोग बिल्कुल दूसरे परिप्रेक्ष्य में हुआ है । वहाँ आर्ट के अन्दर पांच चीज़ें तो अवश्य रूप में गिन ली गयीं, पोयट्री, पेंटिंग, म्यूजिक, कल्चर, आर्किटैक्चर। (कुछ लोग तो कभी-कभी (नृत्य)

को भी गिनते हैं), इन पाँचों की चर्चा सौन्दर्य शास्त्र में हुई है। हमारे यहाँ संगीत, चित्र, स्थापत्य की चर्चा या मूर्तिकला की चर्चा अलंकार-शास्त्र में नहीं हुई एक बड़ा स्पष्ट अन्तर यह है उनकी और हमारी दृष्टि में। लेकिन अलंकार शास्त्र को लेकर जो धारणा बाद में बद्धमूल हो गयी अर्थात् 'अलं-क्रियते अनेन' यह अर्थ जो हमारे सामने आ गया उपमा, रूपक, अतिशयोक्ति इत्यादि के सम्बन्ध में उससे पहले की जो व्यापक धारणा थी वह कुछ तिरोहित हो गयी। आप दण्डी को देखिये उन्होंने भी अलंकार शब्द का प्रयोग व्यापक अर्थ ही में किया है। यच्च सन्धयंभ . . . लक्षणर्थागमान्तरे। सन्धियाँ पाँच। उसके बाद सद्यंश, वृत्तियां, वृत्यंग १६ हैं और लक्षण नाट्य शास्त्र में जिसकी चर्चा आई है और लक्षणों की संख्या ३६ दी गई है, तो वे साफ कहते हैं कि यच्च सद्यंगवृत्यंग लक्षणाद्यागमान्तरे। आगमान्तर का मतलब यह है नाट्य शास्त्र में जिसकी चर्चा हुई एक दूसरी परम्परा है। उसको हम अपने यहाँ अलंकार ही मानते हैं। 'व्यावर्णितं इदं चेष्टं अलंकार-तमैवन्नः।' हमारी दृष्टि में यह सबका सब अलंकार ही है। अर्थात् अलंकार की धारणा कितनी व्यापक रही यह बात बिल्कुल स्पष्ट है। मेरा कहने का मतलब यह है कि जिसको अलंकार शास्त्र कहा गया है वह सौन्दर्य शास्त्र का भारतीय प्रतिरूप है। अन्तर इतना ही है कि वहां सौन्दर्य शास्त्र का रूप अधिक व्यापक रहा जिसमें काव्य के अतिरिक्त कुछ दूसरी कलाएं भी परिगणित हो गई। हमारे यहां इसमें केवल काव्य पर ही विचार होता रहा।

भामह और दण्डी को लीजिए, ये सब के सब केवल श्रव्यकाव्य का विवेचन करते हैं। वामन ने भी कहा कि हम रूपकों की चर्चा नहीं करना चाहते, इसलिए कि उनका विवेचन दूसरे लोग कर रहे हैं। अर्थात् नाट्य शास्त्र की जो परम्परा थी उसमें उसका विवेचन हो रहा था। इन लोगों को उसकी ज़रूरत नहीं थी। दो धारायें समानान्तर चलती रहीं, एक नाट्य की, दूसरी काव्य की और स्पष्ट शब्द का प्रयोग करें तो एक श्रव्य काव्य की और दूसरी दृश्य काव्य की। आनन्दवर्धन के समय में आकर ये दोनों धाराएं मिल जाती हैं। आनन्दवर्धन की कई महत्वपूर्ण देन हैं। उनसे एक यह चीज भी है कि उन्होंने काव्य को काव्य के रूप में ग्रहण किया। दृश्य और श्रव्य का भेद बहुत कुछ मिटा दिया। अर्थात् काव्यत्व किस चीज से उत्पन्न होता है, इस पर जब विचार करो तो यह भेद सामने मत रखो यह एक बहुत बड़ी उपलब्धि है।

काव्य पर हमारे यहां कई दृष्टियों से विचार हुग्रा। पश्चिम में भी कई दृष्टियों से विचार हुग्रा है। कहीं-कहीं थोड़ा सा इधर कुछ लोगों ने हिन्दी में लिखते समय दो तरह से सम्प्रदायों की कल्पना की। एक को आत्मवादी कह दिया और दूसरे को देहवादी। आत्मवादी में ध्वनिवाद, रसवाद, औचित्यवाद इन तीनों को रखा गया और देहवादी में ग्रलंकारवाद, रीतिवाद और वक्रोक्तिवाद को रखा गया। मैं इस विभाजन से बहुत सहमत नहीं हो पाता हूँ। बात यह है कि यह आत्मा शब्द जो है वह दर्शन के प्रभाव के कारण साहित्य में आया। बहुत सारी बातें दर्शन के प्रभाव के कारण आई हैं। उनमें एक यह शब्द भी ग्राया और तब लोगों ने खोजना आरम्भ किया कि काव्य का आत्म-तत्व क्या है ? यहां पर आत्मतत्व का मतलब यह नहीं है कि दर्शन में जिस तरह से आत्मा का विवेचन होता है उसको उस रूप में हम ग्रहण कर लें, वहां उसका सीधा-साधा मतलब यही है कि उसका प्रधान तत्व क्या है ?

दूसरी बात हुई यह कि अलग-अलग सम्प्रदाय मान लिए गए—अलंकार सम्प्रदाय, रीति सम्प्रदाय, वक्रोक्ति सम्प्रदाय, रस सम्प्रदाय, ध्वनि सम्प्रदाय और ग्रौचित्य सम्प्रदाय। पहली बात तो यह है कि औचित्य का कोई सम्प्रदाय होता ही नहीं। बाकी पांच सम्प्रदाय हैं। ग्रौचित्य तो ऐसा तत्व है जिसको हर जगह रहना है। वह एक तत्व है। उसको काव्य सौन्दर्य का साधक माना जा सकता है। ये सम्प्रदाय अलग-अलग तब होते हैं जबकि परस्पर निरपेक्ष हों। ये परस्पर निरपेक्ष सम्प्रदाय नहीं हैं। सबके सब सापेक्ष हैं अर्थात किसी में भी किसी तत्व का अपाप नहीं किया, खण्डन नहीं किया। आनन्दवर्धन जैसे व्यक्ति ने भी न अलंकार का खण्डन किया न रीति का खण्डन किया, किसी तत्व का खण्डन नहीं किया। सभी ने सभी तत्वों का समन्वय किया है और प्राधान्य की दृष्टि से तारतम्य किया। असल बात यह है कि ग्रलंकार सम्प्रदाय का मतलब यह हुआ कि किसी सम्प्रदाय ने अलंकार को काव्य की आत्मा के रूप में स्वीकार किया, ऐसा तो नहीं। यह कहीं नहीं मिलता कि अलंकार काव्य की ग्रात्मा हो जाय। इस बात को ध्यान में रखना है तो इनको हम एक-दूसरे का पूरक कहें तो अच्छा है चूंकि सभी को सभी ने स्वीकार किया है। किसी का किसी ने खण्डन नहीं किया है। थोड़ा और आगे जाकर देखें तो ऐसा लगता है कि जिसने जिस चीज को प्रधानता दी है, वह भी गलती नहीं कर रहा है। एक दृष्टि से उसका भी कहना सही है जब 'रीतिरात्मा काव्यस्य' कह दिया। वामन रीति की व्याख्या करते हुए कहते हैं कि

'विशिष्ट पद रचना रीति' इसमें दो बातें ध्यान रखने की हैं—एक तो 'विशिष्ट' शब्द का प्रयोग और दूसरा 'पद रचना'। सामान्य शब्दों को जैसे का तैसा रख दें तो काव्य नहीं हो जाएगा। एक तो विशिष्ट हो उसके रखने के क्रम में अर्थात विन्यास में कुछ सोचने-विचारने की जरूरत हो जैसा नीलकण्ठ शास्त्री ने लिखा है कि जिन शब्दों का प्रयोग हम करते हैं, जो हम बोलते हैं, उन्हीं का प्रयोग कवि भी करते हैं। लेकिन विन्यास विशेष जन, उनके रखने में जो अन्तर हो जाता है, वही महाकवियों से हमें थोड़ा अलग कर देता है। इसलिए विशिष्ट पद-रचना पर जो उन्होंने बल दिया वह निरर्थक नहीं है। उस पर थोड़ा और गम्भीरता से सोचने की जरूरत है।

१८९८ में पहली बार मुश्किल से कालारिन का ग्रन्थ प्रकाशित हुआ है अपनी बायोग्राफी ऑफ लिट्रेचर में वे बड़ी स्पष्टता से कहते हैं कि मेरे गुरू ने मुझको बताया कि महाकवियों द्वारा प्रयुक्त शब्द ही विशिष्ट नहीं होते हैं, बल्कि वह शब्द कहां रखा जाता है इस बात की भी वैशिष्ठ्य हुआ करता है। काव्य-मीमांसा के पाठकों से यह बात छिपी हुई नहीं है कि उन्होंने 'शब्द पाठ' पद का प्रयोग किया है, और कहा है जब तक मन दोलायित रहता है। इस इस बात का बड़ा शोर है पश्चिम में पोयटिक्स प्रोसिस का। पोयटिक्स प्रोसिस पर पश्चिम में बहुत काम हुआ है और पोयटिक्स प्रोसिस पर हमारे यहां भी बहुत काम हुआ है, उसके विवेचन की जरूरत है तो कहते हैं कि जब तक सही शब्द नहीं मिलता है तब तक कवि का मन दोलायित रहता है। वह जो कहना चाहता है उसके लिये उपयुक्त शब्द ढूढ रहा है। हमारे यहां पर्यायों की प्रचुरता है। इसलिए आप जानते हैं कि उसमें कौनसा पर्याय उस अर्थ का द्योतक है, इसकी तलास में वह पड़ा हुआ है। वह शब्द जब मिल जाता है और उसको सही स्थान पर जब वह बैठा देता है तो उसको संतोष हो जाता है। मन जो दोलायित हो रहा था वह स्थिर हो जाता है। वह स्थिति जब आ जाती है कि अब वह शब्द 'परिवर्तनसह' नहीं रह जाता अर्थात उसका हम परिवर्तन नहीं कर सकते तो यही शब्दपाक है, और यही सरस्वती की परमसिद्धि है।

हमारे यहां एक बहुत बड़ा भ्रम फैल गया 'अलंकाराः' कनक कुण्डलादिवस' इसने काव्य शास्त्र में बड़ी गडबड़ी मचायी। आपको मैं सच कहता हूं। जब आनन्दवर्धन ने इसे कहा तो उनका अर्थ नहीं था कि सचमुच का 'कनक कुण्डल' इसे मानें। उनके कहने का मतलब यही था कि काव्य के लिए अलंकार कोई बहुत आवश्यक तत्व नहीं है। इसी की व्याख्या एक

तरह से मम्मट ने की 'अनलंकृति पुनः क्वापि' यह 'कनक कुण्डलादिवत्' की एक तरह से अच्छी व्याख्या है काव्य कही सालंकार हो जाय, कहीं निरलंकार हो जाय, कोई बात नहीं अर्थात् अलंकार काव्य का आवश्यक तत्व नहीं है। लेकिन जो उपमा उन्होंने दे दी उससे बड़ी गडबड़ी फैली। लोगों ने, आचार्यों ने खास करके, अलंकार को बाह्य तत्व कहना शुरू कर दिया। 'अलंकाराः कनक कुण्डलादिवत्' अतः यह बाह्य तत्व है। बिलकुल गलत बात है अर्थात् निर्मूल बात है। ऐसा तो होता नहीं कि कवि रचना करले और उसके बाद में अलंकार उठाकर के यहाँ-वहाँ रखे जांय। यहाँ उपमा, वहाँ रूपक, वहाँ उपह्नुति, वहां दीपक, वहाँ अतिशयोक्ति. यह बात नहीं होगी। कविता के साथ-साथ अलंकार भी पैदा होते हैं, या अलंकार के साथ-साथ कविता पैदा होती है। वहाँ पर इस चीज को कह सकते हैं अर्थात् वह अलंकार काव्य का अभिन्न अंग है। उसके बिना काव्य बाहर निकल ही नहीं सकता है। चूंकि अभिव्यञ्जना का वह अनुयायी अंग है, इसीलिए इस शताब्दी में इटली के क्रोंचे ने जब कुछ एक परसनलीजम की बात कही तो उसने साफ-साफ कहा कि इन्सट्यूशन और एक्सप्रेशन को अलग-अलग नहीं कर सकते। इन्सट्यूशन और एक्सप्रेशन दोनों साथ चलते हैं अर्थात् मन में जो भाव उठता है वह सालंकार होकर के ही व्यक्त हो सकता है। अगर आप उसमें सौन्दर्य का आधान करना चाहते हैं, स्पष्टता का आधान करना चाहते हैं, सम्प्रेषणता का आधान करना चाहते हैं, इन सबसे काव्य बनता है अर्थात् इन्स्ट्यूशन और एक्सप्रेशन एक-दूसरे से अभेद्यभाव से सम्बद्ध हैं। उनको अलग नहीं किया जा सकता। इस बात का प्रमाण यह है कि स्वयं आनन्दवर्धन ने अलंकारों के सम्बन्ध में जो विवेचन करते हुआ कि उसी अलंकार को स्थान मिलेगा जिसके लिए कवि को पृथक प्रयत्न नहीं करना पड़े।

बहुत कवि अलंकारवादी होते हैं, केवल अलंकार घड़ते चले गये। अलंकार घड़ना एक बात है और अलंकार से सौन्दर्य का बढाना दूसरी चीज है। अलंकार तो घड़ता है सुनार मगर सुनार को अलंकार पहने आपने कभी नहीं देखा होगा। आनन्दवर्धन कहते हैं कि 'अलंकाराः कनक कुण्डलादिवत्' केवल अलंकार को अनिवार्यता नहीं है, इतना ही बताने के लिए कह रहे हैं। लेकिन उस रूपक को आचार्यों ने और विश्वनाथ ने पराकाष्ठा तक पहुँचा दिया। 'अलंकाराः कनक कुण्डलादिबत्' ''रीतयः अवयवसंस्थानविशेषवत् 'दोषाः · · · काणत्वादिवत्' कहना शुरू किया और इस तरह से कहते चले गये। इस बात को बहुत जोर देकर कालरिज ने कहा कि उनसे पहले

मनोविज्ञान में दो सिद्धान्त चल रहे थे। एक न्यूक्लोजिस्टिक साइकोलोजी चल रही थी। इस न्यूक्लोजिस्टिक सायकोलोजी को उन्होंने अपनाया पहले लेकिन जब जर्मनी गये और काण्ट वगैरा का दर्शन पढकर लौटे तो उन्होंने मैकेनिस्टिक साइकोलाजी को बिल्कुल छोड़ दिया। आरगैनिक, साइकोलाजी का अनुवाद करें तो आरगेनिक का जो अर्थ है, अभिमत है, कालरिज को उसको ठीक-ठीक व्यक्त करने में कठिनाई होती है। लेकिन थोड़ी देर के लिए उसे जैव कहते, तो बहुत, उसे बड़ा अच्छा अनुवाद कह सकते हैं जैसे—सारी विशेषताओं का जन्म होता है तो बच्चे की सारी विशेषताएं उसके साथ पैदा होती हैं, उसी तरह से जो कविता का जन्म होता है तो कविता की सारी विशेषताएं उसके साथ ही पैदा होती हैं। जैव रूप में पैदा होती हैं। यान्त्रिक रूप में अलग-अलग तत्वों को मिला कर काव्य का सगठन नहीं होता। यह जीवसिद्धान्त की बातें हमने उठायी। रुचि के सम्बन्ध में भी गलतफहमी फैल गयी। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जैसे आलोचक ने भी अभिव्यञ्जना और वक्रोक्तिवाद को एक जैसा बता दिया। उन्होंने कह दिया कि अभिव्यक्तिवाद का ही विलायती उत्थान है, यह गलत कहा। क्रोंचे ने जो कहा है, उसकी भावना इसमें स्पष्ट हो जाती है। और कुन्तक ने जो कहा है वही भावना सही रूप में सामने आ पाती है। कभी-कभी बहुत बड़े विद्वान लोग भी प्रमाद में पड़ जाते हैं। जैसे—कुन्तक के कथन को विश्वनाथ ने जब कह दिया कि वे सब का खण्डन करते चले आ रहे हैं। मम्मट का भी खण्डन किया तथा अब यह अलंकार ध्वनि चीज नहीं है। वस्तु-ध्वनि कोई चीज नहीं है और इसे ध्वनि वक्रोक्ति की चर्चा करते हुए उन्होंने कह दिया कि 'वक्रोक्तिश्च अलंकार रूपकत्वं'। मेरा अपना ख्याल है कि विश्वनाथ ने वक्रोक्तिजीवित को देखा भी नहीं। नहीं तो देखने के बाद इतना भ्रान्त कथन विश्वनाथ जैसा व्यक्ति नहीं कहता। कुन्तक द्वारा कल्पित वक्रोक्ति अलंकार नहीं है वह काव्य का ही एक बहुत महत्वपूर्ण तत्व है। मुझे कुन्तक सूक्ष्म आलोचक मालूम होते हैं आनन्दवर्धन की अपेक्षा भी। अंग्रेजी के शब्द का प्रयोग करने की अनुमति मैं आपसे चाहता हूँ। यह सैन्सीरिटी रुचि जो होती है वह सैन्सीरिटी की रुचि कुन्तक की बड़ी सूक्ष्म है। कुन्तक का भाग्य रहा कि अभिनवगुप्त जैसा उनको व्याख्याकार नहीं मिला। आनन्दवर्धन की महत्ता में आनन्दवर्धन का योगदान नहीं है। उनके लिए यह कहने का मतलब कभी नहीं है। आनन्दवधंन इतने महान हो गये उसमें अभिनवगुप्त की देन बहुत बड़ी है। मेरा ख्याल है कि कुन्तक को भी ऐसा व्याख्याकार मिलना चाहिए था। अगर अभिनवगुप्त के जैसा दूसरा व्याख्याकार मिला होता तो मेरा ख्याल है वक्रोक्तिजीवित की

अपने ढंग की निराली बारीकियां स्पष्ट हो जाती है वक्रोक्तिजीवित को ठीक से पढने की जरूरत है। हम संस्कृत के जो विद्यार्थी रहे हैं, परिवर्तन से थोड़ा-सा परहेज करते हैं। इसलिए इस बात को मैं ज्यादा जोर देकर कहना चाहता हूँ कि आलोचनात्मक रूप से अपने यहां जो कुछ है उसके विश्लेषण, नरीक्षण की आवश्यकता है। जैसे—मम्मट ने ध्वनि के भेद करने शुरू किए, १०४५५ भेद गणित की दृष्टि से हो सकते हैं और जब उदाहरण की बात आई तो मम्मट ने कह दिया कि आप उदाहरण ढूढ़ लीजिए। जहां मम्मट को उदाहरण नहीं मिले तो वहां हम लोग उदाहरण कहां ढूढेंगे, बताइए। इसके मायने यह हैं कि सैंद्धान्तिक दृष्टि से गुणन के द्वारा 10455 भेद कर दिए गये, उन लोगों के लिए जो लोग ध्वनिवाद के थे। ये भेद सैंद्धान्तिक दृष्टि से ठीक हो सकते हैं, व्यावहारिक दृष्टि संगत नहीं हैं।

शब्दिक विश्लेषण जो रिचर्ड्स से शुरू होता हैं तथा इंगलिश में जो काफी विकसित हुआ है। एण्डर्सन ने दूसरे रूप से उसके रूप, स्टाइल, एण्टीक्यूटी में उस पर विचार किया है और वही न्यूक्रिटिसिज्म अमेरिका में, यानी दूसरे रूप में पल्लवित हुआ है। वह चीज तो हमारे यहां ८वीं, ९वीं शताब्दी के आगे आनन्दवर्धन ने जो ध्वनि का विवेचन किया। पदांशगत ध्वनि वर्ण से ही शुरू की जाती है। वर्णगत, पदांशगत, अभिगत, व्याप्तिगत, जितना व्यक्तित्व, मिल जाये और एक दृष्टान्त से इस बात को स्पष्ट किया है कि एक आभूषण से भी रमणी का सौन्दर्य चमक जाता है जैसे—पद्योगत ध्वनि से काव्य का सौन्दर्य चमक जाता है। और मैंने कई कविताओं की व्याख्या या विश्लेषण, यों कहिये कि केवल आनन्दवधंन को सामने रखकर के किया तो मेरे एक अंग्रेजी के मित्र ने कहा कि ऐसा बड़ा अच्छा अध्ययन किया है। यह तो बिल्कुल उसी की परम्परा है। मेंने कहा है कि ऐसा नहीं, उसी को तो काव्य कहा है ९वीं शताब्दी में आनन्दवर्धन ने भारतीय मानदण्ड से यह विश्लेषण किया हुआ है और जब मैंने उनको बतलाया तो वे आश्चर्य में पड़ गये कि भारत में आज से १२०० साल पहले इस तरह का विवेचन हो चुका है। तो उसको नये ज्ञान से जोड़ने की जरूरत है। मैं इस बात पर बल देना चाहता हूँ। रिचर्ड्स की बात आई, रिचर्ड्स ने बहुत कुछ कहा है। रिचर्ड्स ने दो बातों पर बहुत ध्यान दिया। उन्होंने कहा कि यही आलोचना की मूल अभिव्यक्ति है। एक तो 'थ्योरि आंफ वैल्यू' और दूसरी 'थ्योरि आंफ कम्यूनिकेशन', जिसको 'सम्प्रेषण' और 'मूल्य' कहते हैं—मूल्य सिद्धान्त और सम्प्रेषण सिद्धान्त। जो कुछ

उन्होंने सम्प्रेषण सिद्धान्त के अन्तर्गत कहा है वह सारा का सारा हमारे यहां साधारणीकरण के प्रसंग में देखा, कहा, सुना गया है, और मेरा विचार है कि ज्यादा विशद ढंग से कहा गया है, ज्यादा गम्भीर एवं ज्यादा सूक्ष्म ढंग से कहा गया है। आवश्यकता इस बात की है कि इन दोनों का तुलनात्मक अध्ययन किया जाय।

मेरा विश्वास है कि ध्वनि सिद्धान्त की प्रेरणा आनन्दवर्धन को कालिदास का काव्य पढ़ने के बाद हुई। उनके लिखने से यह स्पष्ट भी है कि 'कालिदासः प्रभृतयः द्वित्रा पञ्चाषा वा कवयः'। संस्कृत साहित्य की परम्परा बहुत लम्बी है, संस्कृत साहित्य में आनन्दवर्धन को पांच-छः से अधिक कवि दिखाई नहीं पड़ते। और उनमें सबसे पहला नाम अगर लिया है तो कालिदासः प्रभृतयः कालिदास के काव्य को देखकर के ही व्यंजना उद्भूत हुई, ध्वनि-सिद्धान्त उद्भुत हुआ, मेरा ऐसा विचार है, कारण यह है कि 'ध्वनि', अंग्रेजी में हम जिसका अनुवाद करते हैं—सज्जसन, (यह अधूरा अनुवाद है, अधूरा रूपान्तर है, ध्वनि का विस्तार जितना है वह सज्जसन में आता नहीं है) सज्जसन शब्द में वह ताकत नहीं है कि ध्वनि के सारे भार को वह खींच सके व्यंजना की बात आई, व्यंजना का अर्थ मैं समझाता हूँ, विद्वानों की भाषा में नहीं, अपने जैसी भाषा में, व्यंजना का अर्थ है कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक कह जाना। बस अगर पर्याय भेद हो जाता है तो निश्चित रूप से अर्थ भी भिन्न हो जाता है। हमारे यहां व्यंजना के विद्वान जानते हैं कि एक अर्थ का वाचक बड़ा विरल होता है। मिल जाना शब्द शायद एक ही हुआ करता है। शब्द भेद से अर्थ भेद भी हो जाया करता है। इसलिए 'शब्दपाक' वाला सिद्धान्त जो है वह बड़ा ही मान्य है। और यह समता की दृष्टि से मैं कह रहा हूँ कि एक बात यहां कही गयी, वही साम्य की दृष्टि से कोलरिज ने भी कही है।

कोलरिज ने भी इसके अतिरिक्त और मैं देहाती पत्रों का उदाहरण दिया करता हूँ। देहात में जो पत्र लिखे जाते हैं उनका उपसंहार वाक्य में जो हुआ करता है वही व्यंजना का वास्तविक लक्षण है। उपसंहार में देहात के लोग लिखते हैं, 'कम लिखना, ज्यादा समझना'। तो 'कम लिखना ज्यादा समझना' यही व्यंजना है, इसलिए कहा जाता है कि व्यञ्जना पर किसी प्रकार का नियन्त्रण नहीं है। अभिधा पर नियन्त्रण है, लक्षणा पर नियन्त्रण है। रुढ़ि या प्रयोजन में से कोई न हो तो लक्षणा हो ही नहीं सकती है।

अभिधा केवल सांकेतिक अर्थ को ही व्यक्त या कहिए बोधित करा सकती है। अभिधा का क्षेत्र सीमित लक्षणा का क्षेत्र सीमित है। मगर व्यञ्जना तो बिलकुल असीम है जो चाहे कह दे, शब्द कुछ भी हो। जैसा उन्होंने स्वयं उदाहरण दिया है कि विविधरूप वाच्य है तो निषेधरूप व्यञ्जना और निषेधरूप वाच्य तो विधि रूप व्यंजना है। जितने प्रकार हो सकते हैं वह सबका सब व्यञ्जना है।

उत्तरवर्ती संस्कृत साहित्य में जिसको मैं ह्रसकालीन साहित्य कहता हूँ विरोधाभास की स्थिति दिखलाई पड़ती है। जहां एक तरफ ध्वनि सिद्धान्त का प्रवर्तन हो रहा था वहीं दूसरी ओर एकाक्षर रचनाओं से साहित्य भरा जा रहा था। माघ की रचनाएं ले लीजिए, नव पलास-पलास वनं पुरः कवियों का हमेशा प्रयास रहा है कि हम शब्द सौन्दर्य कहां से करें। जिसको हम कह सकते हैं वर्ड म्यूज़िक, लेकिन शब्द पर बहुत बड़ा बल देने वाले पण्डितराज जगन्नाथ ने भी, काव्य का लक्षण 'शब्दः काव्यम्' दिया किन्तु इसके बाद एक विशेषण है। शब्द ही काव्य है और उस 'शब्दः' को उन्होंने नियन्त्रण में डाला 'प्रतिपादकः कहकर। इसका मैं समाधान भी करता हूँ कि 'शब्दः काव्यम्' इसलिए पण्डितराज ने लिखा है कि (19वीं शताब्दी हिन्दी की दृष्टि से रीति-युग है) रीति-युग में शब्द क्रीड़ा चली आ रही थी, उससे पण्डितराज जगन्नाथ भी मुक्त नहीं रह सके। जिस युग में थे उसमें शब्दः काव्यम् के अलावा और कुछ कह नहीं सकते थे। बड़ी समृद्ध परम्परा उनके सामने थी और उन्होंने कहा कि 'रमणीयार्थ प्रतिपादकः' अगर नहीं जोड़ेंगे तो बात नहीं बनेगी और बात खत्म हो जाएगी। फ्रांस आर्मे ने यही बात कही कि वर्ड इज़ रिटेन, पोयट्री इज़ रिटेन, रिटेन विद् वर्ड नोट विद् मीनिंग। काव्य में केवल शब्द होते हैं। अर्थ क्या होता है और इम्मिज़ेट पोयट्री जब सामने आई तो सिम्बोलिक पोयट्री सामने आयी, उसमें इस बात को कुछ दूर तक खींच दिया गया था अर्थात् शब्द ही काव्य है अर्थ की उसमें कोई गणना नहीं है। यह अतिवादी दृष्टिकोण है।

संस्कृत ह्रासकालीन साहित्य में नायक-नायिका का अंग वर्णन जिसको कहते हैं 'नख-शिख वर्णन' पर्याप्त मात्रा में हुआ है। आप श्रीहर्ष के नैषधीय-चरित को ले लीजिए, दमयन्ती का रूप वर्णन नख-शिख वर्णन बार-बार आया है। वह तो ऐसे लेखक थे जो खण्डन-खण्ड-खाद्य के लेखक थे, उनका दावा यह है कि मैं एक तरफ शृंगार और दूसरी ओर ब्रह्म को ही

साथ लिए चलता हूं। दमयन्ती का रूप वर्णन उन्होंने बार-बार किया है और इस बात का ख्याल रखा है कि एक बार जो बात कह चुके हैं वह दुबारा भरसक न कहें। कल्पना की उड़ान इतनी ज्यादा है। कालिदास को आप देखिये नख-शिख वर्णन आपको जल्दी दिखाई नहीं पड़ेगा। व्यंजना की परिभाषा यह है कि उसमें कुछ खुला हो और कुछ ढका हो। सब कुछ खुल गया तो काव्य नहीं और सब कुछ ढक गया तो कुछ हाथ नहीं आएगा। इसलिए कुछ खुला, कुछ ढका यही उसकी परिभाषा है। सिर्फ एक उदाहरण मैं दूंगा अपनी बात को स्पष्ट करने के लिए। शकुन्तला के रूप का वर्णन इतने कम शब्दों में है एक जगह कहते हैं—अधरः किसलय रागः कोमल विटपानुकारिणौ बाहु। कुसुमिव लोभनीयं यौवन मंगेषु-सन्नद्धम्। बहुत सुन्दर उदाहरण एक-दो जगह सिर्फ छोटे हैं। पेंसिल स्कैच इसको मैं कहता हूँ। कलाकार वह है जो पेंसिल से दो लाइन खींचे और चित्र उभर करके उसमें चला आये। लेकर के बैठ रहे हैं, कहीं हरा रंग डाल रहे हैं, कहीं पीला रंग डाल रहे हैं, कहीं काला रंग डाल रहे हैं, कहीं उजला मिला रहे हैं, क्या कर रहे हैं। कालिदास ने पेंसिल उठायी तो रेखायें खींची और देख लो कि यह शकुन्तला सामने उभरकर चली आयी। दूसरी आसानी इसमें यह है कि साधारणीकरण की दृष्टि से कहीं फुरसत नहीं होती। आंखों का रंग यदि दिखाने लगे भारत की आंखें तो काली होती हैं। यूरोप में जाइए तो यूरोप का नागरिक समझेगा कि काली आंखें कैसी होती हैं, माना कि जैसे उसने कभी देखा नहीं है तो वह तो शकुन्तला के रूप का ग्रहण कर ही नहीं सकेगा। कौन जाय इस पचड़े में पड़ने। तो उसकी नायिका जैसी हो वही वैसी नायिका की कल्पना कर लेता है। ऐसी कोई चीज नहीं है जो रूप जिसको भा जाय वह रूप सुन्दर होता है तो साधारणीकरण में कोई दिक्कत नहीं होती और रूप की दृष्टि से क्या-क्या कहना जरूरी है। ओष्ठ पर, हाथ पर, यौवन पर और कितने कम से कम शब्दों में और कितनी गहराई है। एक उपमा अधरों की दी—'अधरः किसलय रागः' कहीं कुछ व्याख्या की जरूरत नहीं है। अधिक क्या कहना है। 'कोमल विटपानुकारिबाहु और हाथ ये ऐसे हैं जो कोमल लताओं का अनुकरण कर रहे हों। उसमें रूप भी कह दिया, उसे रंग भी कह दिया कोमलता तो भर ही दी और 'कुसममिव लोभनीयम् 'ऐसे लताओं में नीचे से ऊपर तक फूल लगे होते हैं उस प्रकार से पैर से सिर तक जवानी खिली हुई है। यह 'कुसममिव लोभनीयम्' यहां देखिए 'लोभनीयम्' लब्ध कर लेने वाली 'यौवनम् अंगेषु

सन्नद्ध"। सन्नद्ध क्रिया तो कमाल की है हल्की-फुल्की चीज़ नहीं है, ढीली-ढाली चीज नहीं है। लगता है कि बिल्कुल कसावट से अंग-अंग में ठूस-ठूस करके इस जवानी को भरा गया हो। यही शब्द की और कवि की विशेषता है।

—(सेमिनार में दिए गए भाषण से उद्धृत)

दार्शनिक बोध तथा काव्यबोध

डा० हर्षकुमार

दार्शनिक तथा कवि—दोनों की दृष्टि सामान्य दृष्टि से विलक्षण मानी गई है। दोनों में कहां तक साम्य है ? इस प्रश्न का उत्तर देने का प्रयास प्रस्तुत निबन्ध में किया गया है। वैसे तो दर्शन तथा काव्य—दोनों के स्वरूप तथा लक्षण के विषय में मतभेद हैं। किन्तु प्रस्तुत निबन्ध में 'काव्यस्यात्मा ध्वनिः' इस काव्य लक्षण को तथा दर्शन के विषय में जयन्तभट्ट तथा आधुनिक यथार्थवादियों (न्यू रियलिस्ट) के मतों को लिया गया है।

ध्वन्यालोक में कहा गया है कि जिस काव्य विशेष में अर्थ तथा शब्द अपनी आत्मा और अपने अर्थ को गौणकर के व्यंग्यार्थ को अभिव्यक्त करते हैं वह ध्वनि कहलाता है···

यत्रार्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वार्थौ ।
व्यक्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ।।
—ध्वन्यालोक १।१३

विभिन्न शब्द, उनके वाच्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ तो सामान्य वाक्यव्यवहार में भी प्रतीत होते हैं। ध्वनिरूपी काव्य में उनसे भिन्न किसी अर्थ की प्रतीति होती है। जैसे विभिन्न देहावयवों में उन अवयवों से अतिरिक्त लावण्य नामक व्यापक वस्तु प्रतीत होती है वैसे ही महाकवियों की वाणी में शब्द, वाच्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ से अतिरिक्त उनका कोई व्यापक धर्म प्रतीत होता है (जिसे ध्वनित अर्थ कहते हैं) —

प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम् ।
यत् तत् प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यभिवांगनासु ।।
—ध्वन्यालोक १।१३

इस प्रकार काव्य द्वारा जिस विशेष अर्थ का बोध होता है उसे अलोक-सामान्य (नान एम्पीरिकल) कहा जा सकता है। अतः जहां सामान्य अर्थ की अभिव्यक्ति के लिए शब्द तथा अर्थ की अभिधा तथा लक्षण वृत्तियां कार्य करती हैं वहां इस अर्थ की अभिव्यक्ति के लिए व्यंजना नामक वृत्ति कार्य करती है। व्यंजना व्यापार अभिधा आदि के रुक जाने के पश्चात् होता है।

ऐसे काव्य का रचयिता कवि भी प्रत्यक्ष अनुभूति प्रकीर्ण पदार्थों का ग्रहण

करता है। तत्पश्चात् अपनी प्रतिभा से उनके परस्पर सम्बन्ध घटक तथा व्यापक धर्मों—वस्तु, अलंकार अथवा रस की कल्पना करता है। यथार्थवादी दर्शन (रियलिज्म) की दृष्टि के अनुसार कह सकते हैं कि वे व्यापक धर्म भी उसी प्रकार सत्य हैं जैसे उनसे सम्बद्ध इन्द्रियगोचर प्रकीर्ण पदार्थ। कवि अपनी विलक्षण प्रतिभा के कारण उनका ग्रहण अथवा उन्मेष करता है, उनकी सृष्टि नहीं। सहृदय स्रोता भी अपनी वासना के कारण काव्य के माध्यम से उस अर्थ को जान पाते हैं। कवि तथा सहृदय स्रोता—दोनों ही काव्य की सृष्टि तथा परिशीलन की प्रक्रियाओं में बाह्य इन्द्रियों का उपयोग करते हैं। किन्तु प्रत्येक बाह्य इन्द्रिय अपने निजी विषयों (रूप, शब्द आदि) का ही ग्रहण कर सकती हैं। उपर्युक्त व्यापक धर्मों का ग्रहण उस प्राथमिक इन्द्रियार्थ सन्निकर्ष के पश्चात् होने वाले किसी व्यापार पर निर्भर होता है।

विज्ञान तथा दर्शन के विषय तथा उनकी बोध विधि के विषय में जयन्त भट्ट तथा आधुनिक यथार्थवादियों (न्यू रियलिस्ट) के मतों का उपर्युक्त काव्यार्थ तथा उसकी बोधप्रक्रिया से अनेक अंशों में साम्य प्रतीत होता है। आधुनिक यथार्थवाद के एक प्रमुख प्रतिनिधि सेम्युल एलेग्जेन्डर ने अपने ग्रन्थ 'स्पेस टाइम एण्ड डीटी, की भूमिका में एक स्थल पर 'दर्शन' का अर्थ तत्त्वविद्या (मेटाफिजिक्स) लिया है, तथा अन्यत्र उसे पदार्थों को इकट्ठा देखने का स्वभाव कहा है।

"Common usage corroborates the description that philosophy, like sciences is the habit of seeing things together."
"Metaphysics is thus an attempt to study these very comprehensive topics, to describe the ultimate nature of existence, if it has any, and these pervasive characters of things, or categories."

—स्पेस, टाइम एण्ड डीटी, भाग १, पृष्ठ ३

ऐलेग्ज़ेन्डर का कहना है कि विभिन्न विज्ञान अपने-अपने क्षेत्र के प्रकीर्ण तथ्यों (हैफेजार्ड फैक्ट्स) को लेकर उनसे सम्बद्ध नियमों तथा सम्बन्धों को जानने की चेष्टा करते हैं। दर्शन, अर्थात् तत्वविद्या इसी अन्वेषण प्रक्रिया को अन्तिम सीमा तक ले जाती है, पदार्थों अथवा पदार्थ वर्गों के व्यापक धर्मों तथा उनकी पारमार्थिक सत्ता का स्वरूप जानने की चेष्टा करती है:

"Since, then philosophy differs from the sciences nowise in its spirit but only in its boundaries, in dealing with certain comprehensive features of experience which lie outside the

purview of the special sciences, its method will be like theirs empirical. It will proceed like them by reflective description and analysis of its special subject-matter."

—स्पेस, टाइम एण्ड डीटी, भाग १, पृष्ठ २

इस प्रकार कहा जा सकता है कि काव्य के व्यंग्यार्थ की भांति दर्शन के प्रमेय भी विभिन्न पदार्थों में रहने वाले व्यापक धर्म हैं। काव्य के ध्वनिगत अर्थ वस्तु, अलंकार अथवा रस माने गये हैं। इनमें से वस्तु के बोध के अंश में तो सम्भवतः दर्शन तथा काव्य में साम्य है। विज्ञान तथा दर्शन में भाषा का प्रयोग सत्य अथवा असत्य विषयक सूचना देने के लिए होता है। जिस अंश तक काव्य इस कार्य को करे उस अंश तक उसके भाषा प्रयोग को भी वैज्ञानिक (दि साइन्टिफिक यूज़ आफ़ लैंग्वेज) कहा जा सकता है, जैसा कि श्री आई० ए० रिचार्ड्स ने कहा है। किन्तु जितने अंश तक काव्यात्मक वाक्य रस की ध्वनि करते हैं उतने अंश तक उनकी भाषा का प्रयोजन मुख्य रूप से सत्य अथवा असत्य के विषय में सूचना देना नहीं अपितु भावनाओं अथवा स्थायिभावों का आविर्भाव करके रसानुभूति कराना है। रिचार्ड्स ने इसे भाषा का भावनात्मक प्रयोग (दि इमोटिव यूज़ आफ लेंग्वेज) कहा है। इस दृष्टि से कदाचित् कहा जा सकता है कि रसध्वनि से जिस विषय का बोध होता है वह दार्शनिक विषय से भिन्न होता है। किन्तु इस धारणा पर दो तत्वों का यथार्थवादी (रियलिस्ट) दृष्टि से भेद करके विचार करना उचित होगा। प्रथम तो वह सौन्दर्य जो कि काव्यार्थ है तथा अनुभूत अथवा वर्ण्य विषयों का व्यापक धर्म है। यथार्थवादी दृष्टि के अनुसार उस सौन्दर्य की भी वैसे ही सत्ता है जैसे उससे सम्बद्ध विभिन्न पदार्थों अथवा अवयवों की। यदि सत्ता न होती तो बोध भी न होता। यथार्थवादी न्याय-वैशेषिक दर्शन की भी यही मान्यता है कि विषय के अतिरिक्त के बिना प्रतिमास का अतिरेक नहीं हो सकता—

न हि विषयातिशयमन्तरेण प्रतिभासातिशयो भक्तुमर्हति।

—न्यायमंजरी. पृ० ७८-७९

अतः सौन्दर्य भी एक सत्य है जिसे कवि तथा सहृदय जानते हैं। उस सौंदर्य रूपी विषय से प्रतिक्रिया के रूप में होने वाली रसाभिव्यक्ति को भी प्रतिमास के आधार पर सत्य मानना होगा। इस प्रकार वर्ण्य विषय, उनके व्यापक धर्म, सौन्दर्यादि, उनकी अनुभूति से अभिव्यक्ति रस आदि, एवं उनमें व्याप्त धर्म सत्ता आदि भी सत्य ही हैं। इस प्रकार विचार करने पर सम्भवतः दर्शन तथा काव्य के बोध विषयों में समानता ही रह जाती है, कोई भेद नहीं। किन्तु यदि

केवल रसध्वनि को काव्य माना जाय तो कहा जा सकता है कि काव्य का बोध्य विषय सौन्दर्य से विशिष्ट सत्य ही है, जो कि रसाभिव्यक्ति कराता है। तब सौन्दर्य से अविशिष्ट सत्य दर्शन का विषय होगा।

अब दार्शनिक बोध तथा काव्यार्थ बोध की विधि (मेथड) को लीजिए। उपर्युक्त यथार्थवादी न्याय-वैशेषिक तथा आधुनिक यथार्थवादी सेम्युल ऐलेक्ज़ेन्डर के अनुसार दार्शनिक बोध की बिधि (मेथड आफ फिलासोफी) है—अनुभववाद (एम्पीरिसिज्म)। इसमें वैज्ञानिक बोध की तरह इन्द्रियों से जन्य प्रत्यक्ष को दार्शनिक बोध का आधार माना गया है। किन्तु क्योंकि इस बोध के विषय केवल पृथक्-पृथक् रूप, शब्द आदि नहीं, अपितु उनके व्यापक तत्व हैं अतः उक्त प्रत्यक्ष के अनन्तर अनुचिन्तनात्मक वर्णन (रिफ्लेक्टिव डिस्क्रिप्शन) तथा विश्लेषण (एनेलिसिस) को भी आवश्यक माना गया है :

—सोस, टाइम एण्ड डीटी. भाग १, पृ० ४

जयन्त भट्ट ने भी 'आन्वीक्षिकम् शब्द की निरुक्ति करते हुए इसी अनुभव-वादीय विधि का स्वरूप किया है। प्रत्यक्ष तथा आगम से देखे गये पदार्थ का पश्चाद्-वर्ती ईक्षण 'अन्वीक्षा', अथवा अनुमान है। उसका प्रतिपादक शास्त्र आन्वीक्षिकम्' है—

प्रत्यक्षागमाभ्यामीक्षितस्यान्वीक्षणमन्वीक्षा-अनुमान मित्यर्थ।
तद्व्युत्पादकं शास्त्रमान्वीक्षिकम्।

—न्यायमंजरी, पृ० ४

काव्य के ध्वनित अर्थ भी अभिधा आदि के विरत होने पर अभिव्यक्ति होते हैं। अतः सहृदय स्रोता को क्रमशः स्थूल शब्द तथा वाच्य एवं लक्ष्यार्थ के पश्चात् व्यंग्यार्थ का परिशीलन करना होता है। रचयिता कवि भी पहले पदार्थों के स्थूल रूप, शब्द आदि का अनुभव करके उन पर अनुचिन्तन (रिफ्लेक्शन) अथवा अन्वीक्षण करता है। तत्पश्चात् काव्यात्मक वाक्यों की रचना करता है। इस प्रकार अनुभववाद (एम्पीरिसिज्म), जिसमें प्रत्यक्ष ज्ञान के अतिरिक्त अन्वीक्षण तथा विश्लेषण की आवश्यकता होती है, दार्शनिक बोध तथा काव्यार्थ बोध, दोनों के लिए समान बोध-विधि है। इसका कारण यह है कि दोनों के बोध्य विषय अलोकसामान्य (नान एम्पीरिकल) हैं।

फिर भी शायद अन्वीक्षण के अंश में भेद है। दार्शनिक तर्क, अनुमान आदि के द्वारा अन्वीक्षण करता है, जब कि कवि तथा सहृदय स्रोता किसी आलौकिक प्रत्यक्ष के रूप में अन्वीक्षण करता है।

Aesthetical Thinking

DR. S. K. SAXENA

This is an attempt to bestir aesthetical thinking. My method is here simple. I pose some questions and seek to answer them, mostly in my own way. Where the answers put forth are not entirely mine, the *way* I put them is, I hope, my own (poor) doing.

1. What is aesthetics?

a. The traditional Indian answer is: the science of beauty (*Saundarya Śāstra*). Is it acceptable? I cannot at once say 'Yes'. Everything would depend on what we mean by 'beauty'. If the word is taken to mean 'the quality of being appealing to senses' our ancient conception would now seem suspect. For, in its concern with art today aesthetics is by no means indifferent to such works as argued (as art) *though not really winsome to the eye.*

But, you may rejoin, 'beauty' need not be restricted to sense. Aestheticians have indeed freely sought to explain beauty as expressiveness, Thus enlarged, 'the science of beauty' would doubtless cover a good deal more of art, from the regions of literature, music and representational painting. Yet, a fair amount of art would also be left out. Non-representational painting cannot be easily called 'expressive', Our rhythm too (as solo) cannot be so characterized. Yet, both as art are relevant to aesthetics. One has *here* to go by excellences of structure and organization. But then, what is beautiful as structure may not seem 'expressive', if the word be taken in its common aesthetic sense of betokening some feeling or emotion.

Is there no more open way to think of 'beauty' ? Perhaps, there is. Kant speaks ? of beauty as an object of disinterested delight. Upon this view, a thing appears 'beautiful' when it

gives us a joy that is untroubled by desire (and by thoughts of reality/unreality). This seems better; and it is partly in this sense that at least one Indian aesthetician has spoken of beauty as 'a state'. But, as we turn to this view, there is at once a shift from the object with its qualities to the way it is experienced. It would here be natural to think of the *rasa* theory; but as I propose to deal with *it* a little later, the present enquiry may here be cut short. (If the ending seems arbitrary, let it irritate us, theoretically!) I also avoid asking as to what *desire* is and what in its essence collides with our experience of art and beauty.

b. The answer *today* to 'what is aesthetics' is: it is the philosophy of art *and* beauty. (The 'and', we may not, at once suggests that art may well be significantly itself, without being 'beautiful' in the ordinary sense of the word). Following the two major approaches in philosophy today — linguistic/analytic and existential/phenomenological—present day aesthetics is, on the one hand, a study of aesthetic discourse (that is, of our talk about art and beauty); and on the other hand, a close, yet unobtrusive study of the facts of art contemplation. I have a definite feeling that, though clearly different, the two approaches should be allowed to supplement each other, wherever it is possible. But, let me illustrate :

In their concern with art, the ancient Indians were doubtless quite mindful of differences in verbal meaning. 'Rasa' as *the taste* or *essence* (of an object) is not the same as the act of tasting (it) ; and when 'niṣpatti' is preferred to 'utpatti', the intent is probably to suggest that rasa is *elicited* rather than merely externally produced or imposed. But, and now I turn to the point I wish to make, the words that are used to indicate, so to say, the 'inside' of *rasa* have themselves to be taken not as they are used in our life of objective concern, but in the (imagined) context of *aesthetic experience* itself. Thus, when *rasāmībhāva* is said to be a state of being lit up with ānanda', self-luminous, and resting on its own-self' (or self-complete), 'light' is obviously not to be taken as what distinguishes the day, but as implicit in such experiences as the radiation or

suffusion of being—a gently quickened awareness, and a sense of content and inner unconstraint—that mark the feeling of a close, but not really self-conscious or extractive attention as being (in the end) happily rewarded; and the wholeness here is not that of a circle or an encompassing outline, but just the felt fulness of being satisfied and free from desire.

Nothing that I here say is out of the ordinary. But if we *press* such a phenomenological concern with rasa, along with an eye on the requirement that the words here used do not clash in *meaning*, deeper thinking may be needed. Thus if, as is held, rasa emerges when *sattva* is ascendant and if *sattva* itself is taken to make for (the feeling of) light, rhythmic activity and *serenity*, we must be told how such self-possession is retained in the experience of *veer* rasa. (Is the answer provided by the concept of 'oj'?) Again, how does one remain equable—instead of getting depressed—in tasting' *karuṇa* rasa? Is the experience here similar to the sage's compassion which is, we are told, sympathetic feeling without any loss of equanimity? I do not know.

Yet, I *can* here make a remark which may make us a little more open to the language our people have used in characterizing rasa-*experience*. The way we use words can be more less extraverted. Consider for instance, the simple Hindustani words: 'bul khulna'. In the context of a string, they signify at minor happening which is plainly visible. In the region of our rhythm, as played, it means a brief and subtle twist of pace which is not merely heard, but *understood*; and where the words are used to signify the sudden 'unwinding' of the hidden crux of an intricate argument or of a 'secret' in the practice of self-control, the experience referred to is even more deeply subjective.

So, I suggest, when the rasa theorist uses words like 'being lit up internally' he may not be accused of talking odd language.

c. But, how is our *rasa*-approach significant? I may here answer in the following simple way:

First, the view that a good work of (dramatic) art is able to evoke a *rasa*, and that every *rasa* is grounded in a *sthāyībhāva* (instinct or a basic and abiding emotional capacity) clearly suggests that whatever is to go into the making of the work has got to be so organized that it may make a ready appeal to the same element in the native equipment of the onlooker (/reader), and so catch his attention, it being obvious that whatever is the object of an instinct forthwith wins attention. In other words, in the concept of sthāyībhāva as being the basis of rasa we have built-in provision for the works necessary relation to its (possible) public. Now, this is only proper. I will not here speak of the artist's *intention*: but surely, as a rule, the artist *expects and desires* his creation to be attended to and admired by others.

Secondly, in choosing the word 'niṣpatti' as against 'utpattl', some provision is made for the truth that between the analytic listing of its constituent factors and the self revelation of a work's real import (on eontemplation) there is always a gap which can be bridged only by the rasika's proper orientation. This, again, is a welcome emphasis. Who has not repeatedly found that the direct and proper contemplation of a work always for outgoes the most exhaustive analysis of what has gone into its making? A responsible and self-critical aesthetic cannot but emphasize the need to check our analysis with the evidence of actual art-experience.

Thirdly, when rasa experience is said to be a kind of tasting, the suggestion plainly is that the verification of this experience is strictly individual. (This is, in my view, reinforced by the consideration that, because of its grounding in *sthāyībhāva*, the experience in question is *elicited* from within the individual, though of course with the help of objective factors). He who experiences *rasa* feels, so to say, so involved on the inside that he does not need any argument as to the reality of the experience. It is true that, because of the specificity of the *sthāyibhāva* involved, the experience of *a particular rasa* is identifiable as such by many rasikas. This is in fact an important reason why we call such experience share-

able, But in so far as the 'conditions' required for becoming a *rasika*—which even include *samskāras* inherited from the past birth—can never be *identically* met by any two contemplators, the actual experience of rasa, even though designable by a common name, remains strictly individual. The 'conditions' are not only demanded by the emergence of rasa; they make its *total* (not *general*) felt character vary from one man to another. I insist that the rasa theory provides for a vital phenomenological truth of art—contemplation,—the truth that aesthetic experience is, so to say, the self-differentiation of a work into numerous 'intentionalities',

Here at once, as I speak of rasa as aesthetic experience taken generally, a question may be faced. Is our theory of *rasa* applicable to *every* art? This is, as we know, a hotly debated question. Yet, I hazard to put forth an answer, without conscious leaning on to any authority:

'Rasa' may be thought of either, so to say, genetically, — that is, from the view point of the factors that conduce to the making of an effective work of (dramatic) art; or internally, that is from within the felt reality of the experience itself. The one, we may note, relates to the artistic; and the other, to the aesthetic. But the point I wish to make here is that, if taken in the *second* manner, the theory of rasa may be said to be applicable to (the experience of) every art. (*This* manner we have already touched in Section (b).

2. *Why* sh ould *we* do aesthetics at all ?

Because, I at once answer, we need it; and do not have it. Art in India *today* is by no means negligible. Mainly in the field of drama in our various languages—and, I think, in literature generally—creative experiments *are* being made. They have to be understood, aesthetically. Again, we have hardly any book on the aesthetics of our music and our splendid dance-forms.

3. Is aesthetic *possible*?

This may seem an unnecessary question, specially when we have so much of detailed aesthetical thinking in the West today, yet the question *is* put; and it springs from a doubt, in the way of the following argument. To win recognition as the philosophy *of art*, aesthetics should be able to *define* art; so far, it has failed to do; therefore, aesthetics is not possible.

Now, without entering into the difficult question as to what definition really is, I may here simply put some (counter-) questions, by way of *suggesting* an answer. Is Socrates said to have done no ethics at all because he does not appear to have succeeded in defining any particular virtue ?[1] Is the philosophy of religion today dismissed because we have no agreed definition of religion?[2] Is it silly to argue *for* aesthetics on the ground that it heightens the surpassing significance of art, its own main concern, by showing with reason, though indirectly, that art is indefinable?

A positive point too may here be made. While considering the problem of the definability of art, thought is often given to the question if there is any *necessary* feature of art-creation. One answer here put forth is: skilled manipulation of the given material. (Hospers). But this, I protest, is a feature also of what we call *craft*. How, then, does the factor isolated *distinguish* the activity of art from that of craft? I would therefore like to *add* to the feature in question: *the atesthetic attiude*. The artist, to be sure, is a man of skill. But does he not necessarily *look upon* his material as a vehicle for creating beauty or a thing of immanent value? I do not like the view that the aesthetic attitude is a prerogative of the *rasika*, the man who con-

---

1. P. Huby: *Greek Ethics*, MacMillan & Co., 1969 Reprint, p. 19
2. Incidentally, the latest issue (received) of *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (U.S.A., Fall 1979) contains a reasoned defence of traditional aesthetics against Wittgensteinian critics. See: 'Traditional Aesthetics Defended, by R.J. Matthews.

templates the completed work; and suggest that *it* is implicit in the making of the work itself, as the artist's own orientation towards his materials.

The moment I speak of 'materials'—say, pigments which *can* be used in a quite non-representational way, and language which defies *such* use—I think of the following question:

4. Does the 'autonomy' of art make it *necessary* that representation be avoided?

Let me put this question differently. In representing external reality, does the artist at once become 'inferior' or 'subordinate', losing his autonomy? No, he does not; for, the work that he makes is not directly (or slavishly) faithful to fact as such, but to what *he* finds significant in the region of fact. *He* decides what he is to represent from reality and in what way. His 'making' is always significantly self-determined. (Here again, be it noted, I plead for taking the artist into account). This partly explains why a work of art has its own inner 'life'.

5. But, what is 'living form' in the case of art ?

One important answer here runs thus. Just as in the case of a living human body, so in the case of a work of art, it is impossible to determine exactly *how much* every part contributes to the health or significance of the whole. A work of art may therefere be taken to be single (not simple) as a body, or as a 'living form'.

Now, in spite of the authority of the source of this argument (Susanne K. Langer in *Problems of Art*) the 'how much' here repels me. In respect of *meaning*, our questions never take the form: 'How *much* dose it mean? If it is thus phrased, the question would be not only unanswerable, but pointless. We rather ask: '*How* does it mean what it does?' or *What* does it mean?'

My real point, however, is the thought of alternative meanings of 'living form'. I suggest that the 'form' of a work

of art may be called 'living' in the sense that, like inter-personal relation in actual life, it can tolerate and transcend details (or differences) that seem to recalcitrate linkages; or in the sense that, in the manner of a living body that can heal itself and regain its wholeness, a work of art which is literally incomplete in the sense of having actual vacuity' say, as empty space, pauses between notes, or as unfinished limbs - may yet, because of the coercive quality of its (completed) design, appear quite whole.[3]

3. I must admit I 'saw' this *vividly* only recently after a careful look at some sketches made by my colleague, Dr. Ranjan K. Ghosh.

Problem of aesthetic judgement

DR. RANJAN K. GHOSH

A question of a very general sort which has often been raised in respect of aesthetic judgements is of the form: Are such judgements objective or subjective? This question may have its variants as it is reducible to the form of a leading question, such as: Are they *wholly* subjective? Or, are they *wholly* objective? I regard all such attempts at formulating the general nature of aesthetic judgements and their analysis as quite unjustifiable. For, in my view, there are *an* aesthetic judgement such as may be taken to be of a general type in a comprehensive sense. Instead, I see a variety of judgements which may all rightly be brought under the rubric of 'aesthetic judgements'. This at once suggests a line of enquiry as well as approach thereto.

The limited span of this brief note as also its tentative nature allow me only to spell out in barest outline a framework which will be shown to be based on a readiness to attempt a *classification* of different types of *statements* in the context of an aesthetic situation. By the terms 'aesthetic situation I mean that which relates to an actual or *possible* way of looking at an object (commonly described as an art object) and/or a consequent claim made on behalf of having a special kind of experience viz. of aesthetic experience. Further, I add that the *way* of looking at an object and the experience of an aesthetic sort are but two different modes of the aesthetic. I may slur over the exact nature of the relationship between the two as an important implication temptingly suggests itself to me. And this follows from the *assumption* that there is necessarily no relation of entailment between the *way* I look at an object (and *what* I attend to in course of such prehension) and the content of the experience that I may claim on this behalf.

My point of argument is that *if* this assumption is true then it is necessary to make the following distinctions. An attempt to prove *that* such an assumption is true is an independent issue which I am not undertaking here. I may then begin with my classification of judgements, broadly into what I call: (i) w-type and (ii) e-type.

Definitions: A w-type judgement is that which relates to the work of art or the objective features given there. (I shall return to the term 'objective' later.) 'The music is good' and 'The painting is good' are common examples of the w-type judgement.[1] An e-type judgement is what relates to or reports on the nature or the state of experience vis-a-vis an art object. 'The music is sad' will be a specimen of such type. Further, I suggest that a w-type judgement may have two different senses which are inter-related in some way though the exact nature of such a relationship needs to be worked out in detail. (Obviously, I shall not attempt it here.) The two senses I refer to here are what may roughly correspond to the classificatory sense and the evaluative sense.[2] Let me now turn to the term 'objective' as it is of crucial importance in my formulation. Taking the case of painting, I might say that the sense of 'objective' while embracing the features such as different colours, lines etc. also goes beyond them and may quite appropriately impute a certain *form* (a total character) to the painting *as such*.[3]

With this rather terse—and in many ways incomplete and perhaps inadequate—formulation I go on to remark on at least

---

1. It may be interesting to scan and look for other aesthetic predicates which may rightly belong to this type.
2. By implication, I maintain that a descriptive sense does not quite belong to this type.
3. Undoubtedly, the requirement that the viewer be well trained in looking at paintings is not denied.

one important implication that would seem to follow directly from it. This is that out of the whole gamut of purportedly aesthetic judgements which take in their fold statements such as 'The painting is good' and 'The music is sad' there is but only a limited range and number of statements which may rightly claim to be *evaluative* in nature. I may elaborate the point, though briefly : The statements of the sort 'This *work* is good' are distinctly different from the sort of statements of e-type (viz. 'This music is sad'). Such e-type statements need not necessarily be (and I believe are never) valuative. I may well make this statement (i.e. e-type) in conjunction with a w-type statement of an unfavourable sort without necessarily laying myself open to a charge of inconsistency. A w-type statement, on the other hand, has to have some objective basis which may begin with a veiled classificatory sense and turn into taking a critical notice of the features of the work as accounting for a measure of its success. The transition from a w-type classificatory statement to a full-fledged w-type-evaluative judgement is quite in tune with the critic's taking note of the historiographical background of the work as well as the unrealized potentialities that may seen eminently present in the work. A 'good' work to be evaluated is a short-hand way of praising the work in terms of its own features. In short, the criteria for making w-tvpe jndgements are quite different from and independent of the criteria for making e-type statements.

I might briefly summarize my position as follows :

1. A work cannot be competently judged otherwise than by a competent and trained critic.

2. A work of art may well evoke aesthetic experience even in a person who has not much knowledge of the technicalities.

3. It is a fact that even not so trained person or a layman can also have aesthetic experience ; but the difficulty arises if he takes *his* experience as a criterian for judging the work or its artistic worth.

4. The criteria for judging works of art must have their source not in the fact of aesthetic experience or their being conducive to such experience but in their being some thing more objective, namely, the features that are given in the work of art.

Judging Aesthetically

DR. V. K. BHARADWAJ

1. I attempt in this chapter at four things: (1) I offer a few remarks on the alleged universality of an aesthetic judgement, (2) I seek to differentiate between forming an aesthetic judgement and its criticizability, (3) I project the thesis that an aesthetic judgement is context-dependent. This is to say that an aesthetic judgement is made within the framework of constraints such as moral, social and cultural, and (4) I indicate that the logic of one type of aesthetic judgements cannot be assimilated to the logic of the other types. The criteria of judging the beauty of a sun-set or an early morning dew on the water lily cannot be assimilated to the criteria of judging aesthetically a work of art like a poem, a play, or a painting.

2. Ordinarily, an aesthetic judgement has the form 'This *X* is *F*' where *X* is some one specific individual object and *F* denotes some aesthetic predicate like the predicate 'beautiful'. The resultant judgement is affirmative if *F* is true of *X*, and it is negative if *F* is false of *X*, I am implying, indeed, that an aesthetic judgement can be said to be true or false. This, however, does in no way require me to subscribe to another thesis which is different from this but is logically bankrupt that an aesthetic judgement is of the same logical type as an empirical statement. My thesis seeks only to point to the common-sense observation that it is a perfectly good English usage to speak of an aesthetic judgement as true or false. More, when someone challenges an aesthetic judgement, one is required to support it by citing evidence, indicating criteria, or pointing to the framework of seasons which go to show that the judgement in question is true. Certainly, this kind of request for the justification of an aesthetic judgement is the most welcome whenever it is made.

3. Consider the form of an aesthetic judgement 'this *X* is *F*. An exemplification of it is a singular judgement like 'This rose is beautiful' or 'This girl is ugly'. The subject of such a judgement is some one specific individual object, an event or a situation, and for this reason we call the judgement singular. The aesthetic predicate *F* is a general term as any predicate logically would be. It is applicable to not only one individual but more than one. The predicate 'beautiful', for instance, may be said to be true of not only this rose, this painting, or this sun-set, but it may be said to be the true or false of anything which may be the assigned value of *X* in the sentence-form 'This *X* is *F*', provided of course that the interpretation put on *X* and *F* in 'this *X* is *F*' does not produce an absurd judgement.

4. It follows from the singularity-thesis about the nature of an aesthetic judgement that such a judgement indeed cannot be universal. In a universal judgement, the predicate is affirmed or denied of the whole of the class to which it is applicable. An aesthetic judgement being singular cannot be said to be universal in this sense. The singularity-thesis, however does not exclude the possibility of the generalizability of an aesthetic judgement. From the assertion 'This rose is beautiful' we can validly generalize to 'There is at least one *X* in the world such that that *X* is both a rose and beautiful' or simply 'some rose is beautiful'. This last judgement is about a part of the class to which the predicate 'beautiful' is applicable. Yet, though general, it is far from being universal in the sense we have specified above.

5. Now, if my singularity-thesis about the nature of an aesthetic judgement is accepted and if my reasoning is correct, it follows then that Kant's famous doctrine that an aesthetic judgement must have the logical property of universality turns out to be simply false and hence unacceptable.

6. The word 'universal', however is not absolutely unambi-

guous. There is a noticeable ambiguity in its ordinary usage. In one sense it means 'applicable to all'; in another, it may mean 'commanding the assent of all. These two usages are quite different. I would characterize the first as a logical property of judgements. The second is not a logical property and hence it cannot be a property of judgements at all. I would can call it—for lack of a better word—a pragmatic property. I think it can made the distinction clearer by giving one or two examples. Consider :

(1) This sun-set is beautiful,

(2) The judgement 'This sun-set is beautiful' is universal; and

(3) Things of beauty have universal appeal.

In these three examples, (1) is an aesthetic judgement about the beauty of the sun-set. It is made from an aesthetic point of view. But, (2) is not an aesthetic judgement. It is made from a logical point of view. It is a judgement about a judgement, and it asserts that the logical predicate 'universal' is true of (1) The example at (3), however, is different from both (1) and (2). It is not an aesthetic judgement itself; nor is it a judgement about a judgement. It ascribes to beautiful things the property of universality in the sense of generality in which 'to generalize' means 'to speak generally'. It seeks to suggest that people in general have a pro-attitude towards the things we call beautiful. This is the force of the use of the word 'universal' in the expression 'universal appeal'. It is for this reason that I call it a pragmatic as distinguished from a logical predicate. A logical property belongs to concepts and statements; a pragmatic property belongs to appeals, pro and con attitudes, or what you will, to things, events and states of affairs.

7. The criterial of forming an aesthetic judgement are different from the criteria of criticising, appraising and evaluating it. To employ the former is to adopt an aesthetic point of

view and the resultant judgement is an aesthetic judgement. These criteria may be and they generally are based upon some observable properties of the object of aesthetic evaluation-properties like symmetry, contrast and the like. What criteria we in fact employ will depend upon what kind of objects are sought to be evaluated aesthetically. The criteria of forming a judgement about personal beauty won't be identical with the criteria of forming a judgement about an abstract painting for example. Once a judgement is formed, we then can go about criticising, appraising, and evaluating it. To do this we use different criteria; and the point of view we adopt is not an aesthetic point of view. The resultant judgement too is not an aesthetic judgement, and I call it a judgement of meta-aesthetic theory. I leave it an open question whether a judgement of meta-aesthetic theory is or is not aesthetic-value free.

8. It is an obvious truism that we do in fact encounter situations in which two or more inconsistent aesthetic judgements are made about one and the same individual object. John judges the object beautiful; while Smith denies that it is so. Both the judgements are logically inconsistent. Ask John and Smith for the justification for the judgements they have made, and both come out with what they would call real good reasons. Yet the judgements they have made are mutually exclusive. There are at least two different questions involved here. (i) is this inconsistency explainable ? (ii) Given the aesthetic disagreement, is it possible to resolve it ? The first question is easily answered by pointing out that the two individuals used different criteria for forming their aesthetic judgements; given any two sets of critieria which are mutually exclusive nnd thus logically inconsistent.

9. Answering the second question is extremely difficult. It requires an elucidation of the idea of a criterial framework, analysis of questions about their relations, about their consistency and inconsistency, and also questions about the consistency and inconsistency of aesthetic judgements made within

one the same and also different frameworks. It also requires an extensive explanation of the possibilities of ways and means to resolve aesthetic disagreement, if it is a disagreement on the fundamental principles of a given criteria framework. Personally, I hold the view that when there is disagreement on the fundamental principles to which one is committed there is no rational way for resolving that disagreement except by such earthly means as bribing, or coercing the disagreeing parties and the like. I leave this second question for consideration on some other occasion.

10. Given two inconsistent aesthetic judgements, we have two alternatives. Either accept both of them as a matter of fact and leave things where they are; or we do something to resolve the aesthetic disagreement. If the disagreement is internal to one and the same criterial framework, it can be resolved by the disagreeing parties by understanding each other better. But if it involves two incompatible frameworks, things become really difficult if not impossible to tackle.

Well, you might tell me 'Bharadwaj we don't care whether any two aesthetic judgements are consistent or inconsistent. We are concerned only with whether we have arrived at an aesthetic judgement correctly within the given framework of constraints like moral, social, cultural and others or what you will'. 'Fine! my Friends' I respond. 'If this is so, then let us give up all our cherished opinions that an aesthetic judgement is or must be universal; and that it must not be relative to the sensibilities of the judging individuals and the socio cultural strata to which they belong'. And, this is precisely what I wish to assert ; an aesthetic judgement is context-dependent; it is tethered to the context in which it is made; and questions of its truth and falsity are decidable relative to, and not in isolation from its context. By saying this I have no wish to deny that given an extended framework of values commitments and effective communicational system, an aesthetic judgement may command a much under appeal transcending the contextual constraints within

which it is originally formed. However the fact that an aesthetic judgement is context dependent imposes serious limitations on both the aesthetic evaluation of the beautiful object and also on the criticizability of our judgements about it. The field of aesthetic disagreement is fertile enough where we have an encounter and understanding of some of these limitations and attending difficulties which require a far greater analysis and clarification than I am competent to give here.

व्याकरणाध्ययन : सौन्दर्यानुभूति से प्रेरित

डा० महावीर

व्याकरण-शास्त्र स्वतः एक नीरस और शुष्क विषय के रूप में बदनाम है। साहित्यिकों के 'नीरसतरुरिह विलसति पुरतः' इस रसीले वाक्य के विपरीत वैयाकरणों का 'शुष्को वृक्षस्तिष्ठत्यग्रे' यह नीरस-वाक्य सर्व-साधारणतः प्रचलित है जो इसी धारणा को पुष्ट करता है। ऐसी सर्वविदित धारणा के होते हुए व्याकरण में सौन्दर्य ढूंढना सम्भवतः ऐसा लगे जैसे बालू (रेत) में से तेल निकालने का प्रयास। किन्तु यह धारणा उचित नहीं लगती। यदि व्याकरण-शास्त्र को गहराई से इसी के स्थिति-बिन्दु से देखा जाये तो यह बात स्पष्ट हो जाती है कि व्याकरण-शास्त्र भी सत्यं शिवं सुन्दरम् का उपासक है।

जिस प्रकार काव्य की नायिका होती है वैसे ही व्याकरण की भी नायिका है, और वह है भाषा या वाक्। कवि अपने काव्य में नायिका के सजे-संवरे और शुद्ध रूप को अपने वर्णन से निखारता है, तो व्याकरण भी भाषा के शुद्ध रूप को निखारता है। कवि नायिका के बाह्य और आन्तरिक शुद्ध रूप के ही सौन्दर्य के रूप में दर्शन करता है, वैयाकरण भी भाषा के बाह्य और अन्तस्तत्वों के दर्शन सौन्दर्यानुभूति के रूप में करता है।

महाभाष्यकार को यह बड़ी चिन्ता थी कि उपयोगितावाद, सौन्दर्य-प्रवण अतएव व्याकरणोन्मुख तरुण छात्रों को कैसे व्याकरणाध्ययन में प्रवृत्त कराया जाये? नागेश के अनुसार विवाहादि के लिये उत्सुक त्वरित वक्ता ऐसे छात्रों के लिये महाभाष्यकार को कहना पड़ा 'तेभ्य एवं विप्रतिपन्न बुद्धिभ्योऽध्येतृभ्यः सुहृद् भूत्वाचार्य इदं शास्त्रमचष्टे' 'इमानि प्रयोजनान्य-ध्येयं व्याकरणमिति'। (पस्पशा०)

सौन्दर्यानुभूति का प्रतिपक्षी कुरूपभाव या विकृति वैयाकरणों को सर्वथा असह्य है, अतएव अपशब्द या दुष्ट शब्द को, जो भाषा की कुरूपता का परिचायक है, वैयाकरण फूटी आंख से भी देखना नहीं चाहता। हे लयः! हे लयः (पस्पशा०) इत्यादि भोंडे अपशब्दों का प्रयोग असभ्य असुर ही कर सकता है, सभ्य और सुसंस्कृत व्यक्ति भाषा के इस भद्देपन से सर्वथा दूर रहता है। जैसे स्वर (वाणी) से कर्कश और वर्ण (रूप) से विकृत नायिका

कभी भी नायक को आकृष्ट नहीं कर सकती, वैसे ही स्वर और वर्ण से दुष्ट शब्द (भाषा) भी वैयाकरण की मनोभूमि में नहीं उतर सकती। (दुष्टः शब्दः स्वरतो वर्णतो वा। पस्पशा०)। पतंजलि ऐसे व्यक्तियों को मैल से आवृत और अतएव सौन्दर्य भावना से हीन समझते हैं जो वाणी के कुरूप के प्रत्यायक अपशब्दों का प्रयोग करते हैं (वाग्योगविद् दूष्यति चापशब्दैः। पस्पशा०)। वाग्देवी के लावण्य में कोई दुष्ट शब्द, या एक वर्ण ही या उससे भी सूक्ष्म कोई स्वर ही किसी प्रकार की कमी पैदा न कर दे, इसके लिये बड़ी सावधानी की आवश्यकता है और वैयाकरण इसके लिए सतत् जागरूक है, क्योंकि वैयाकरण ही भाषा के शुद्ध सौन्दर्य के प्रति संवेदनशील है। अतएव वैयाकरण वाणी के शुद्ध रूप से विकृत तत्वों को बड़े धैर्यपूर्वक सावधान मन से ऐसे दूर करता है जैसे कोई व्यक्ति सत्तू में से विकृत तत्त्व छलनी द्वारा दूर करता है (सक्तुमिव तितउना पुनन्तो, यत्र धीरा मनसावाचमक्रत। पस्पशा०) तभी उसकी वाणी पर भद्र लक्ष्मी का अधिवास होता है। ऐसे व्यक्ति को प्रत्येक शब्द का सम्यक् ज्ञान होता है और वह उसका सुप्रयोग करता है तभी उसकी सब कामनाओं की पूर्ति स्वर्गलोक से भी होती है (एकः शब्दः सम्यग् ज्ञातः सुप्रयुक्तः स्वर्ग लोके कामधुग् भवति। पस्पशा०)। ऐसी स्थिति में भाषारूपी नायिका नायक-वैयाकरण से कुछ भी नहीं छुपाती। महाभाष्यकार ने वैदिक शब्दों में 'उतोत्वस्मै तन्वं विसस्रे जायेव पत्य उशती सुवासाः (पस्पशा०)। सुन्दर वस्त्रों से सुसज्जित पत्नी जैसे पति की कामना करती हुई अपने आपको पति के सम्मुख समर्पित कर देती है, भाषा भी अपने समग्र सौन्दर्य-वैभव समेत अपने आप को वैयाकरण को समर्पित कर देती है। यहां साहित्यिकों की साधना का अन्त है जहां नायक और नयिका का संगम होता है। व्याकरण-शास्त्र का भी अन्तिम प्रयोजन यहां समाप्त हो जाता है। व्याकरण से भाषा वाह्य और आंतरिक कोई भी रूप छुपा नहीं रहता। वाङ्नो विवृणुयाद इत्यध्येयं व्याकरणम् (पस्पशा०) के अनुसार सदासंगिनी की भांति वाणी उसके हृदय में अधिष्ठित हो जाती है, यही वैयाकरण की कृतकृत्यता है। भाषा के रूप में उसे विश्व के समग्र सौन्दर्य का दर्शन हो जाता है।

आचार्यों ने व्याकरण-शास्त्र के अध्ययन को लोकप्रिय बनाने के लिये उस समय की परिस्थितियों तथा लोगों की रुचि के अनुसार जो अपील की थी उसका परिणाम यह हुआ कि पाणिनीय अष्टक का अध्ययन लोगों का रुचिकर विषय बन गया, गांव-गांव और नगर-नगर में पाणिनीय व्याकरण की चर्चा होने लगी, बच्चे तक की जुबान पर पाणिनि का नाम चढ़ गया और 'आकुभारं यशः पाणिःने', की उक्ति प्रचलित हुई। किन्तु समाज में एक

वर्ग ऐसा भी था जो नीरस, सौन्दर्य कला से शून्य तथा शुष्क तर्कों का अन्धानुकर्त्ता था और अतएव व्याकरण-शास्त्र के सर्वांगीण महत्व से सर्वथा अनभिज्ञ था। वैजि, सौभव और क्षर्मक्ष उन में अग्रणी थे। भर्तृहरि ने इन्हें सूख तार्किक कहा है—'बैज सौभवक्षर्मक्षैः मुष्कतर्कानुसारिभि, आर्षे विप्लाविते ग्रन्थे सग्रहप्रतिक चुके (वा० प० २.४)।

चन्द्राचार्य आदि ने फिर से व्याकरण शास्त्र और विशेष रूप से महाभाष्य का पुनरुद्धार किया।

अतः भर्तृहरि को फिर से व्याकरण शास्त्र का महत्व और प्रयोजन बतलाने की आवश्यकता हुई।

भर्तृहरि ने वाक्यपदीय के ब्रह्मकाण्ड में व्याकरण के महत्व के प्रकरण की भूमिका बांधी। भर्तृहरि महाभाष्यकार के ही शब्दों को दोहराने में अपनी इतिकर्त्तव्यता नहीं समझते थे। पूर्वाचार्यों पर आधारित पतंजलि की अपील में कुछ धार्मिक कर्मकाण्ड और साम्प्रदायिक तत्व थे। भर्तृहरि ने अपनी अपील और अधिक मौलिक बनाई जो दार्शनिक आधार पर दृढ़तया स्थिर थी अतएव सार्वभौम थी।

भर्तृहरि की इस अपील का आधार था रसतत्व तथा आनन्दानुभूति। रस और आनन्द मानवमात्र की समस्त जीवन प्रवृत्तियों का एकमात्र आधार रहा है। इसी रस और आनन्द की खोज सब शास्त्रकार अपनी-अपनी पद्धति से करते रहे हैं। समस्त सौन्दर्य-शास्त्र का पर्यवसान इसी रस और आनन्द प्राप्ति में होता है। इस रस प्राप्ति का प्रथम सोपान शब्द का संस्कार है, यही भाषा का सौन्दर्य है। अतः भर्तृहरि संस्कारहीन शब्द को स्थान नहीं देते। भर्तृहरि का संस्कार अभिव्यक्त वाक् जिसे वे वैखरी तथा रूपों में विभक्त वाक् कहते हैं से प्रारम्भ होता है। संस्कार की मुक्त यह वैखरी भाषा वक्ता की वाणी में सौन्दर्य का आधान करती है। वाणी के मल-असौन्दर्य—का निराकरण करने के कारण ही व्याकरणशास्त्र सब विद्याओं में पवित्र है, स्वच्छ तथा सुन्दर है—'पवित्रं सर्वविद्यानाम्'। अतएव व्याकरण शास्त्र "अधिविद्य'—सब विद्याओं में उत्कृष्ट है। 'अधिविद्यं प्रकाशते' (वा०प० १.१४)। व्याकरण-शास्त्र द्वारा यदि वाणी निर्मल हो गई, भाषा का भौतिक पक्ष शुद्ध तथा सुसंस्कृत बन गया तो वक्ता भाषा के अन्तस्तत्व का दर्शन करने के लिये अग्रसर होता है। भाषा का यह अन्तस्तत्व ही भाषा का विशुद्ध और अपना वास्तविक रूप है जिसे भर्तृहरि केवला तनू कहते हैं जिसमें वक्ता के बाह्य विपयसि सब अतीत हो जाते हैं, समाप्त हो जाते हैं—'अमातीत-विपयसिः केवलामनुपश्यति' (वा०प० १.१७)। दुष्यन्त को शकुन्तला के इसी

केवला तनू (शुद्ध रूप) के दर्शन हुए थे जिसे वह 'इदम निव्यजिमनोहरं वपु:' कहता है जिस पर प्रत्येक वाह्य मण्डन शोभा देता है। यही कालिदास की वह वन्यलता है जो बाह्य आवरणों से युक्त है, स्वाभाविक तथा शुद्ध है जिसके समक्ष कृत्रिम उपचारों से मुक्त उद्यान की लतायें फीकी मंद पड़ जाती है। कालिदास इसी शुद्ध रूप वाले निव्यजि सौन्दर्य के उपासक हैं। भर्तृहरि की केवला तनू वाली वाक् में सब प्रकार के बाह्य—भौतिक ध्वनि आदि के भेद तिरोहित हो जाते हैं, यही वाणी का उत्तम, सुन्दरतम अपना रूप है जो अन्धकार में शुद्ध ज्योति के रूप में विवर्तित होती है—प्रत्यास्तमितभेदाया यद् वाचां रूपमुत्तमम्, यदस्मिन्नेव तमसि ज्योति शुद्धं बिवर्तते (वा०प० १.१८)। यही है वास्तविक वाणी जो बाहर ध्वनि के रूप में अभिव्यक्त वाणी का निमित्त है। ध्वनियों के रूप में विभक्त बाह्य वाक् का यह आन्तरिक वाक् ही परम रस है, इसी परम रस की प्राप्ति का मार्ग व्याकरण-शास्त्र बतलाता है—'प्राप्तरूपविभागाया यो वाचों परमो रस:, यत्तत्पुण्यतमं ज्योतिस्तस्य मार्गो यमा जस:' (वा०प० १.१२)। यहां यह ध्यातव्य है कि साहित्य-शास्त्रियों ने जिस रस की प्राप्ति को अपना चरम लक्ष्य माना है वह परम रस नहीं है, भर्तृहरि का यह परम रस उस रस से अधिक उत्कृष्ट है। 'व्यक्त: स तैर्विभावाद्यै: स्थायी भावो रस: स्मृत' (क०प्र० ४.२६) मम्मट की इस रस की परिभाषा के अन्तर्गत जो शृंगार आदि नव रस आते हैं वे लौकिक रस ही हैं, तीन प्रकार के रस हैं। अतएव साहित्य-शास्त्र जिस रस की अनुभूति द्वारा आनन्द की प्राप्ति दिलाता है वह आनन्द 'ब्रह्मानन्दसहोदर' हैं, साक्षात् ब्रह्मानन्द नहीं है। अत: व्याकरणशास्त्र के परम रस और परमानन्द की तुलना में वह निम्न कोटि का है। इस स्थिति में पहुँच कर व्यक्ति के लिये परमानन्द या परब्रह्म कोई भिन्न वस्तु नहीं रहती। यही वह स्थिति है जिसे उपनिषत् का ऋषि 'रसो वै स:' कहता है और 'तत त्वमसि' कहकर उसकी अनुभूति करवाता है। व्याकरण-शास्त्र का अन्तिम ध्येय इसी परम रस की प्राप्ति है, जो ब्रह्मानन्द सहोदर नहीं अपितु साक्षात् ब्रह्मानन्द है। अत: भर्तृहरि व्याकरणशास्त्र के आयोजनों का उपसंहार इन शब्दों में करते हैं—

तद् व्याकरणमागम्य परं ब्रह्माधिगम्यते ॥ वा०प० १.२२॥

इस व्याकरण दर्शन को समझकर व्यक्ति परब्रह्म को प्राप्त कर लेता है। यही 'परब्रह्म सत्यं शिवं सुन्दरम्' है।

सौन्दर्यम्

पं० पट्टाभिराम शास्त्री विद्यासागर

लोके सातिशय इति निरतिशय इति च शब्दद्वयं प्रयुज्यते । सातिशयत्वं नैकविधेष्ववतिष्ठते निरतिशयत्वन्त्वेकस्मिन्नेव । यस्मिंश्चावगते सर्वमिदं चराचरात्मकं जगदवगतं भवति तन्निरतिशयमित्युपनिषद उद्घोषयन्ति 'तदेकस्मिन् विज्ञाने सर्वमिदं विज्ञानं भवति' इति । इदं 'प्रज्ञानम्' इति शब्देन व्यवहर्तुं शक्यते । ज्ञानं विज्ञानं प्रज्ञानमिति त्रयस्सन्ति शब्दाः । तत्र प्रज्ञानमिति निरतिशयपदार्थेऽवतिष्ठते । तदुपरि किमपि ज्ञातव्यं नावशिष्यते । इयं पारमार्थिक्यवस्था परिगण्यते ।

व्यवहारदशायां वर्तमानानामस्माकं पारमार्थिकी दशा न व्यावहारिकीं भवितुमर्हति । अस्यां दशायां सौन्दर्यविषये व्यावहारिकीं दशामवलम्ब्यैव विचारः कर्तव्यः—सौन्दर्यं हि नाम किमिति । सुन्दरशब्दस्य भावप्रत्ययान्तं रूपं सौन्दर्यमिति । सर्वेऽपि शब्दाः जातिगुणक्रियाद्रव्यरूपेषु प्रवृत्तिनिमित्तेषु एकमवलम्ब्यैव प्रवर्तन्ते । एतेषु प्रवृत्तिनिमित्तेषु सौन्दर्यशब्दस्य गुण एव प्रवृत्तिनिमित्तमभ्युपगन्तव्यं भवति । तथा च सौन्दर्यवान् सुन्दर इत्यायाति । तत्र सुन्दरः पुमान् सुन्दरी नारी सुन्दरं कुसुमम् सुन्दरं पद्यं काव्यं वेति अनुगतप्रतीतेस्सत्त्वान् मीमांसकमतेन जाति प्रवृत्तिनिमित्तकोऽप्ययं शब्द उपपादयितुं शक्यते । अत एवभिधाशक्तिनिरूपणसन्दर्भे 'जात्यादिर्जातिरेव वा' इति मम्मटाचार्यस्सूत्रयामास । अत्र सूत्रे 'वा' शब्दं चकारार्थकं स्वीकृत्येतरव्यावर्तकैवकारस्य सत्त्वान् मम्मटाभिमतोऽयं पक्ष इति केचनाचक्षते । अस्तु यथा तथा वा ।

सौन्दर्यं प्राकृतिकं मानवैः कल्पितञ्चेति द्वेधा वयमनुभवामः । उभयत्र सातिशयभाव एव विलोक्यते । प्राकृतिकसौन्दर्ये यथा रूपमुपलभ्यते तथा गन्धादयोऽप्युपलभ्यन्ते । मानवास्तु प्रकृतिसिद्धं वस्तु विलोक्य तदनुकरणे यतन्ते । अनुकरणं दोषाय न कल्पते, किन्तु ययावदनुकर्तुं न प्रभवाम इति परं विभावनीयम् । पुष्पाणि पत्रैः काष्ठैर्धातुभिश्च निर्मीयन्ते किन्तु गन्धं तत्र निवेशयितुं न शक्नुमः । जातीकुसुमे प्रफुल्लकमले केतक्यां वा यो गन्धः स मानवनिर्मिते तस्मिन् नोपलभ्यते । कथञ्चिद्रूपं तत्र सन्निवेशयामः । तदपि रूपं साधनान्तरकल्पितम् । न स्वभावसिद्धम् । एतेन सौन्दर्ये सातिशयत्वमनुभूयते ।

अमावास्यायां रात्रौ खगोलेऽनुसन्धीयमाने ग्रहनक्षत्रचन्द्रादयः स्वे स्वे पथि विचरन्तो दृश्यन्ते । स्वीयं पन्थानमतिक्रम्य मार्गान्तरं ते नावलम्बन्ते सङ्ख्याती-

तानि नक्षत्राणि ग्रहाश्च, तथापि तेषां मिथस्सङ्घट्टनं नानुभूयते। प्रकृतिसिद्धा भूः वसुन्धरा भवति तथैव नियति सिद्धास्सागराः रत्नाकराः कथ्यन्ते। जगतीतले वर्तमानानां विश्वेषो प्राणिनां जीवननिर्वाहाय यथा यथा यद्यदावश्यकं तथा तथा तत्तत् नियतिनियमेन सिद्धं वसुन्धरायां रत्नाकरे च समुपलभामहे। भूयस्यो महानद्यः प्रवहन्ति नैकविधा भूधरा विराजन्ते। इदं सौन्दर्यं विलोक्य नूनमस्माभिरनुसन्धातव्यं भवति—किमिदं जगत्? कस्मादिदं प्रावर्तिष्ट? किमिदं विना चेतनसम्बन्धने भवितुमर्हति? चेतनोऽपि सः कः? इति। स्वभावसिद्धानीमानीति कथनं युक्तिविहीनं तर्कासहञ्च।

सम्प्रति विज्ञानेन नितान्तमसाध्यमपि कर्म निश्चितं वयं साधयामः। किन्तु तत्कर्मनियतिकृतनियमरहितं न भवतीति साधनं सुकरम्। नियतिकृतनियमरहिततया जगत्स्रष्टुं महाकवयः प्रभवन्ति, तत्र च सौन्दर्यमपि सन्निवेशयितुं क्षमास्ते। भुवं धारयन्तो वर्तन्ते भूधराः। तेषु भूयांसोऽनोकहाः भूयस्यो लताश्चेति प्रसिद्धमिदम्। तत्र सौन्दर्यमनुभवामः। कवयस्तु एतद्विपरीतं सृजन्ति—

जाता लता हि शैले जातु लतायां न जायते शैलः।

सम्प्रति तद्विपरीतं कनकलतायां गिरिद्वयं जातम्' एवं वर्णनेन कविः न नियतिमुल्लंध्य गच्छति। किन्तु सौन्दर्यं विशेषमवबोधयितुं काव्यं पठतां शृण्वताञ्च मनांस्यावर्जयति। केचनालंकारेणैव तृप्यन्ति, अपरे च गुणैः, अन्ये च शब्दसङ्घटनया। एवं विविधान् सन्तर्पयितुं कवयश्चेष्टन्ते। काव्यपुरुषस्य शब्दार्थौ शरीरम्। तयोश्चोभयविधा अलंकाराः गुणाश्च भवन्ति। तत्र शरीरं न निर्जीवम्। निर्जीवस्य शरीरस्यालंकारैर्गुणैश्च किं प्रयोजनम्। चैतन्ये सत्येवालंकाराणां गुणानाञ्च सम्बन्धस्सौन्दर्याधायकः। लोकेऽप्यलंकाराः शरीरस्यैव भवन्ति गुणाश्च चेतनस्य तथैव काव्यपुरुषस्यापि चेतनस्थाने प्रतीयमान केचिदंगीचक्रुः। तदिदमानन्दवर्धनाचार्यः स्पष्टमुद्घोषयति—

प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम्।
यत्तत्प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यमिवाङ्गनासु॥

इति। लावण्यं सौन्दर्यञ्चेत्यनर्थान्तरम्।

कञ्चन कुशलं चित्रकारं शिल्पिनं वा तेन सह वरेण्यं कविरत्नश्चैकस्यां तुलायामारोप्य तोलयतामस्माकं प्रतिभायात् यदुभौ समानाविति। चित्राणि विलोक्य कविः कवयति, कवीनाञ्च पद्यान्यधीत्य चित्रयति शिलामयीं धातुमयीं वा निर्मीति इति सहसा निर्णेतुं न शक्यते। तदत्र कविकुलललामस्य कालिदासस्य पद्ये दृष्टिं किंचिदिव पातयामः—

'चित्रे निवेश्य परिकल्पितसत्त्वयोगा रूपोच्चयेन मनसा विधिना कृता नु।
स्त्रीरत्नसृष्टिरपरा प्रतिभाति सा मे धातुर्विभुत्वमनुचिन्त्य वपुश्च तस्याः॥

इत्यत्र काव्यलिङ्गमलंकारं योजयन् कविस्सन्देहमपि द्वितीयपादेन प्रदर्शयन् चेतनं विधातारं न विस्मरति। चित्रकारः शिल्पी वा चित्रं वा मूर्ति वा निर्माय तत्र दैवसान्निध्यमानयत्येव। अत्र दैवपदेन लावण्यमेव ग्रहीतव्यं भवति। चित्र-विरचनं नामासाधारणं कर्म। चित्रकारश्च विधाता। तस्य साधनं रूपोच्चयः। विना साधनेन मानसिकी सृष्टिरपि विधात्रा कर्तुं न शक्यते। विधातुस्सर्वशक्ति-मत्वं अनितरसाधारणं शकुन्तलाया गात्रं विलोक्य विधातुरियमसाधारिणी सृष्टिः। अस्यां सृष्टौ निरतिशयं लावण्यं दुष्यन्तमुखेन कविः पश्यति। आत्मानं विधातारं सकलजगत्स्रष्टारं परं पुरुषं पश्यति कविः। चित्रकारोऽपि सर्वशक्ति-मन्तं भगवन्तं सर्वशक्तिमतीं भगवतीं आत्मानं चित्रकारं विस्मरन् चित्रयति तत्रच चित्रकार साफल्यमप्यश्नुते। आत्मनस्तु कामाय सर्वं प्रियं भवति' इत्युपनिषदि 'प्रिय' शब्दः एवं—

'धर्मार्थकाममोक्षेषु वैलक्षण्यं कलासु च।
करोति कीर्तिं प्रीतिञ्च साधुकाव्यनिषेवणम्।'

इत्यभिनवगुप्तोदाहृते प्रीतिशब्दः, 'सद्यः परनिर्वृतये' इति मम्मटाचार्य प्रयुक्त शब्दश्चानन्दवाचकः। आनन्द एव सौन्दर्यं लावण्यञ्च। 'रसो वै सः। रसं ह्येवायं लब्ध्वानन्दी भवति' इति प्रभुसम्मितशब्दैः शब्देन यत्प्रतिपाद्यते निरतिशयं तत्त्वं तदेव जायासम्मितकवयोऽपि प्रतिपादयन्ति। तत्र रस एव सुन्दरः। न केवलं रस एव किन्तु क्वचिदधिकारिभेदेन व्यभिचारि-भावा अपि तथाविधा एव भवन्ति। तथाहि—

'नखं नखाग्रेण विघट्टयन्ती विवर्तयन्ती वलयं विलोलम्।
आमन्द्रमासञ्जितनूपुरेण पादेन मन्दं भुवमालिखन्ती॥
एवं वादिनि देवर्षौ पार्श्वे पितुरधोमुखी।
लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती'॥

इति कविः लज्जारूपदुकूलेन वधूमाच्छाद्य प्रदर्शयन् सहृदयानानन्दयति। अयमानन्दो न निरतिशयः। लज्जा तु व्यभिचारिभावः। तथाविधेऽप्या-नन्दाधायकत्वे न कामपि हानिमालंकारिका विभावयन्ति प्रतीयमानत्वा-विशेषात्।

तत्तदधिकारिभेदेन सौन्दर्यानुभवोऽपि भिन्नो भवति। अतएव सातिश-यस्सः। 'लोकवत्परिमाणतः फलविशेषस्स्यात्' इति भगवतो जैमिनेर्न्यायः गृह-निर्माणाय इष्टकाः कश्चन वहति, स्नुही कर्दमं कश्चन सम्पादयति, इष्टकाश्च कश्चन योजयति स्नुह्या। योजनानन्तरं स्नुहीकर्दमेनानुलिम्पत्यपरः, तदनु सुधया लिम्पति एकः। सर्वं एवेमे स्वस्वाधिकाररूपेणोच्चनीचभावेन भृतिं लभन्तस्तृप्यन्ति तथैव काव्याध्येतारः तच्छ्रोतारः नाट्यदर्शकाश्चानन्दमनु-भवन्ति। यद्यप्ययमानन्दः परमानन्दस्य लव. विभावानुभावसञ्चारिभावानां

सत्तावधिकत्वात् । निवृत्तेषु तेषु आनन्दोऽपि निवर्तते, पुनःपुनरावर्तमानेषु चित्तवृत्तीनिरुध्यैकत्र तदवस्थापनाय योग्या भवन्त्येव ।

विचित्रेऽस्मिन् जगति विद्यमानास्सर्व एव पदार्थाः सत्पदेन व्यवह्रियन्ते घटस्सन् पटस्सन् इति । सच्छब्द वाच्यन्तु परं ब्रह्म. सदेव सौम्येदमग्र आसीदित्यादि श्रुतिवाक्येभ्यः प्रतीमः । तत्सगुणमपि निर्गुणमपि यथा हि राम-दुष्यन्तादीननुकुर्वतां नटानामभिनयविशेषान् पदे पदे वयमनुभूय 'अहं दुष्यन्तः शकुन्तलाविषयकरतिमान्' सीताविषयकशोकवानहं राम इति बुद्धिमादध्महे तथैव जगतीतलवर्तमानेषु पदार्थेषु अमलबुद्धिं विहायाहन्त्वबुद्धौ क्रियमाणायां परमानन्दानुभवस्यावसर आयास्यत्येवेति शास्त्रकाराणामाशयः ।

संसाराख्य - विशालनाटक - गृहे सर्वाणि रूपाण्यहो
धृत्वाधोमुखयोनिकां यवनिकां निस्सृत्य निर्गत्य च ।
सर्वज्ञस्य दयापरस्य तव देवाग्रे चिरं नृत्यतः
श्रान्तस्यापि ममालमित्युचितवागेवास्तु विश्राणवम् ।।

अत्रालमित्यक्षरद्वयं याचते कविः, तत्रैव कवयः अहमिति बुद्धिमाधातुं प्रेरयन्ति । तत्रैव सौन्दर्यं मानवेन सम्पादनीयम् ।

इमाञ्चावस्थां प्रत्येकं विभावादीन् वर्णयतां कवीनां पद्येष्वनुभवामः—

अमरुकशतके मानिन्या नायिकाया चक्षुर्वर्णनपरमिदं पद्यम्—

दूरादुत्सुकमागते विचलितं सम्भाषिणि स्फारितं
संश्लिष्ट्यारुणं गृहीतवसने किञ्चाञ्चित भ्रूलतम् ।
मानिन्याश्चरणानतिव्यतिकरे बाष्पाम्बुपूर्णेक्षणं
चक्षुर्जातमहो प्रपञ्चचतुरं जातागसि प्रेयसि ।।

अत्र क्रमेणौत्सुक्य व्रीडा हर्ष कोपासूया - प्रसादा व्यभिचारिभावा एव वर्णिताः । एषां व्यभिचारिभावानामधिष्ठानं चक्षुरेकम्, तथापि एतेषा-मसाधारणत्वात् विभावानुभावाक्षेपकत्वमङ्गीकृत्य सहृदयास्सौन्दर्यमनु-भवन्त्येव । तथैव जागतिकानि नकविधानि सौन्दर्याधायकानि वस्तूनि पदे पदेऽनुभवन्तोऽपि वयं तत्र सावधिकत्वं निश्चिन्वानाः. अब्जन्यानां वेतसानां प्रशंसनाय आपो यथा स्तूयन्ते वेदेन 'आपो वैशान्ताः' इति तथा, यथाहि काश्मीरेषु स्तूयमानेषु तद्देशवासिन आत्मनः स्तुतान् मन्यन्ते तथा कविषु स्तूयमानेषु काव्यानि स्तुतानि भवन्ति काव्येषु प्रशंसापात्रेषु सत्सु कवयः प्रशंसिता भवन्ति । असत्ये वर्त्मनि स्थित्वा ततस्सत्यं समीहते' इति खलु न्यायः । जगदधिष्ठानमेव 'सुन्दरेश्वर' इति 'महात्रिपुर सुन्दरी' इति चाख्यां भजते । तदेव 'शान्तं शिवं सुन्दरम्' इति विभावयामः ।

शैली और सौन्दर्य

डा० सत्यदेव चौधरी

'शैली' शब्द को इंगलिश के 'स्टाइल' शब्द का हिन्दी अनुवाद मान लिया गया है, और 'शैलीविज्ञान' शब्द को इंगलिश के 'स्टाइलिस्टिक्स' का। अतः जो कुछ 'स्टाइल' से अभिप्रेत है, वही शैली से भी अभिप्रेत है। स्टाइल अथवा शैली का साधारण भाषा में अर्थ है : ढंग। जीवन-यापन की शैली, खाने-पीने की शैली, बोलने-लिखने की शैली—शैली शब्द का प्रयोग जीवन के इन सभी अंगों के साथ होता है।

एक ही विषय को दो व्यक्ति कहते अथवा लिखते हैं, पर दोनों की अभिव्यक्ति में अन्तर होता है। एक की बात अटपटी अथवा अव्यवस्थित लगती है, अधूरी और अस्पष्ट लगती है, अथवा ठीक-ठीक रूप से समझ में नहीं आती, श्रोता पर कोई विशिष्ट प्रभाव भी नहीं छोड़ती, किन्तु, दूसरे व्यक्ति की बात व्यवस्थित, स्पष्ट और प्रभावशाली होती है। कथन-प्रकार के केवल ये दो ही छोर नहीं होते कि एक अत्यन्त अस्पष्ट है, और दूसरा नितान्त स्पष्ट, अपितु इनके बीच बहुविध रूप भी संभव हैं—किंचित् अस्पष्ट, अथवा किंचित् स्पष्ट, और इस 'किंचित्' के भी अनेकानेक रूप हैं। सत्य तो यह है कि जितने मानव हैं उतने ही अभिव्यक्ति-प्रकार हैं। प्रासंगिक शब्दावली में कहें तो उतनी ही शैलियां हैं। इसी आशय को दण्डी के शब्दों में इस प्रकार कह सकते हैं कि वाणी के अनन्त मार्ग हैं और उनमें परस्पर सूक्ष्म भेद हैं—'अस्त्यनेको गिरां मार्गः सूक्ष्मभेदः परस्परम्।' (काव्यादर्श १.४०)।

इस शैली-विभिन्नता का प्रमुख कारण है--वक्ता का निजी मानसिक एवं बौद्धिक स्तर। इसके अतिरिक्त परिवार और समाज, जिसमें वह रहता है, उसके उपर्युक्त निजी स्तर को अपने रंग में रंग देते है। उसकी शिक्षा-दीक्षा भी उसके बोलने-लिखने की शैली को अपना निखार देती है। इस प्रकार वाक्शैली की विभिन्नता के दो आधार हैं—(१) निजी अथवा आन्तरिक, (यह आधार प्रमुख है), (२) परागत अथवा बाह्य (यह आधार गौण अथवा सहायक है)। निजी आधार से हमारा तात्पर्य वक्ता के निजी

मानसिक एवं बौद्धिक स्तर से है जो कि उसे सहज तथा, अर्थात् जन्म के साथ, मिलता है। प्रत्येक वव्यक्ति का बौद्धिक और मानसिक स्तर हर दूसरे व्यक्ति से भिन्न होता है, और इस आन्तरिक स्तर को परिष्कृत अथवा अपरिष्कृत, व्यवस्थित अथवा अव्यवस्थित, विकसित अथवा अविकसित करने में सहायक बनते हैं बाह्य आधार—समाज और परिवार, जिसमें कि एक मानव रहता है, तथा शिक्षा-दीक्षा, जो उसके व्यक्तित्व को जीवन भर संवारती-निखारती रहती है। प्रायः इन्हीं दोनों आधारों पर वाक्-शक्ति की विभिन्न शैलियों का जन्म होता है। परिणाम-स्वरूप, एक विषय को एक कवि एक रूप में प्रस्तुत करता है, दूसरा कवि उसी विषय को दूसरे रूप में प्रस्तुत करता है, और इस भिन्नता का मूल कारण—भारतीय काव्यशास्त्रीय शब्दावली में कहें तो वह है उनकी 'प्रतिभा' (प्रज्ञा अथवा शक्ति अथवा काव्यनिर्माण-क्षमता) में अन्तर। भारतीय आचार्य कुन्तक ने कवियों के तीन प्रकार के स्वभावों के आधार पर उनकी प्रतिभा के भी तीन रूप स्थिर किये हैं—सुकुमार-स्वभाव-युक्त कवियों की प्रतिभा 'सहजा' (सुकुमार) होती है, विचित्र-स्वभाव-युक्त कवियों की प्रतिभा 'विचित्रा' (प्रदर्शन-प्रिया) होती है, और उभय-स्वभाव-युक्त कवियों की प्रतिभा 'मिश्रित शोभाशालिनी' होती है। (वक्रोक्तिजीवित, १.२४ वृत्ति)।

इसके अतिरिक्त उपर्युक्त बाह्य आधार—पारिवारिक तथा सामाजिक वातावरण तथा शिक्षा-दीक्षा—पर भी भारतीय काव्यशास्त्र में प्रकारान्तर से चर्चा की गयी है। 'काव्यमार्ग' 'अथवा 'काव्यरीति' —स्पष्ट शब्दों में कहें तो 'काव्यलेखन-प्रकार' अथवा 'काव्यशैली' के—निम्नोक्त अनेक भेद इसी आधार पर किये गये हैं कि कवि किस प्रदेश-विशेष से संबंध रखता है वैदर्भी, गौडीया, पांचाली, लाटीया, अवन्तिका और मागधी आदि। रीतियों के ये सभी नाम, कि प्रदेश-नामों के आधार पर रखे गये हैं। इससे स्पष्ट है कि इन प्रदेशों के वासी कवियों पर अपने-अपने प्रदेशों की अभिव्यक्ति-शैली का प्रभाव पड़ता है और तभी इनकी काव्य-रीतियाँ भी इन्हीं नामों से पुकारी जाती हैं। किन्तु सत्य तो यह है कि ऐसा कभी नहीं होता कि किसी एक प्रदेश के कवि किसी भी रूप में सदा एक-सी रीति में रचना करते हों। उन पर अपने प्रदेश की अभिव्यक्ति-शैली का प्रभाव थोड़ा-बहुत अवश्य पड़ता है, पर साथ ही उनका निजी बौद्धिक एवं मानसिक स्तर भी उनके रचना प्रकारों में अन्तर उपस्थित करने के लिए एक अनिवार्य एवं सक्षम साधन है।

कवि-जन उक्त दोनों आधारों—निजी एवं परागत—पर एक-दूसरे से विभिन्न रचना करते हैं तथा उनके अभिव्यक्ति-प्रकार में बहुविध अन्तर आ

जाता है। इन्हीं आधारों पर शब्दों के चयन और उनके गठन में तथा वाक्य-विन्यास में जो स्पष्ट अन्तर हमें विभिन्न कवियों के काव्य में लक्षित होता है, बस, यही उनकी शैलियों का अन्तर है। बाल्मीकि, कालिदास, अश्वघोष, भारवि, माघ, श्रीहर्ष, भट्टि, अमरुक, जयदेव आदि काव्यकारों, दण्डी, बाणभट्ट, सुबन्धु आदि गद्यकारों, भास, शूद्रक, कालिदास, विशाखदत्त, हर्ष, भट्ट नारायण, भवभूति आदि नाटककारों के लेखन-प्रकार में—उनकी शैली में—स्पष्ट अन्तर दिखायी देता है। इनमें से कोई सरल शब्दों का प्रयोग करता है तो कोई जटिल एवं दुरूह शब्दों का; कोई सघन वाक्यावली का प्रयोग करता है तो कोई विरल वाक्यावली का; कोई अतिदीर्घ समासों का प्रेमी है तो कोई अल्प समासों का; कोई व्याकरण-सम्मत जटिल तिङतों का प्रयोग करता है तो कोई सरल तिङन्तों का, किसी की रचना में कृदन्तों का बहुलता से प्रयोग रहता है तो किसी की रचना में तिङन्तों का; तो किसी की रचना में तद्धितों का; कोई जानबूझ कर ऐसे व्याकरणिक-रूपों का समावेश करता है जैसे उसे अपने व्याकरण-ज्ञान का पाण्डित्य दिखाना हो अथवा अपने पाठकों को काव्य की विषय-वस्तु के बोध के साथ-साथ व्याकरण के विभिन्न रूपों का ज्ञान भी आनुषंगिक रूप से करा देना हो, तो कोई सहज-सरल व्याकरणिक रूपों का प्रयोग करता चला जाता है; कोई नूतन शब्दों को गढ़ता है, तो कोई पुराने शब्दों में आस्था रखता है: कोई नये से नये उपमानों को कल्पित करता चलता है (मानो उसके लिए पुराने उपमान मैले पड़ गये हों) तो कोई पुराने उपमानों से ही चिपका रहता है; कोई कथाकारों की व्यास-शैली का आश्रय लेते हैं तो कोई शास्त्रकारों की सूत्र-शैली का—तो यह सब भी उनकी शैलियों के अन्तर का द्योतक है। यही कारण है कि विभिन्न रचनाओं को पढ़कर प्रबुद्ध पाठक सहसा कह उठते हैं कि यह रचना अमुक कवि की होनी चाहिए और यह रचना अमुक कवि की, और उनका अनुमान प्रायः सही ठहरता है, और इस सम्यक अवबोध का कारण यह है कि इन कवियों की शैली निजी होती है जो कि किसी एक कवि की रचना को दूसरे कवि की रचना से पृथक् समझने में सहायक बनती है।

इस प्रकार 'शैली' शब्द से हमारा एक तात्पर्य है—कवि का लेखन-प्रकार, जो कि उसकी भाषा में प्रयुक्त पदों तथा वाक्यों की गठन से प्रकट होता है।

पाश्चात्य मनीषियों द्वारा प्रस्तुत काव्य (साहित्य) की एक परिभाषा यह भी है—'Literature is the creative use of language'.

('साहित्य' अथवा 'काव्य' भाषा का सर्जनात्मक प्रयोग है ।) इसका तात्पर्य यह है कि कवि की प्रतिभा के बल पर भाषा की ऐसी संरचना, जो कि विषयानुकूल, सुव्यवस्थित और यथेष्ट (अन्यून और अनतिरिक्त) रूप में प्रस्तुत की जाती है, साहित्य अथवा काव्य कहाती है, और काव्य की इसी परिभाषा को लक्ष्य में रखकर जब एक काव्य-समीक्षक किसी काव्य में प्रयुक्त भाषा के विशिष्ट प्रयोगों के आधार पर उस काव्य की समीक्षा करता है तो इसे शैली-वैज्ञानिक समीक्षा अथवा साहित्यिक शैलीविज्ञान ('Literary Stylistics) अथवा 'Science of literary styles') अथवा संक्षेप में 'शैलीविज्ञान' (Stylistics) भी कह देते हैं। पाश्चात्य काव्य-समीक्षा के क्षेत्र में 'शैलीविज्ञान' एक अधुनातन विधा है, तथा इसे 'भाषिकी' (Linguistics) के एक अंग के रूप में स्वीकार किया जाता है ।

शैलीविज्ञान की उक्त परिभाषा को समझने के लिए यह पद्य लीजिए, जिसमें कुन्तक ने 'लिंगवक्रता' की विच्छित्ति स्वीकार की है—

तटी तारं ताम्यत्यतिशशियशाः कोऽपि जलदस्तथा मन्ये भावी भुवन-वलयाक्रान्तिसुभगः । व०जी० २.७९

(यह पर्वत-तटी अत्यन्त संतप्त हो रही है, अतः मैं ऐसा समझता हूँ कि कोई ऐसा मेघ आने वाला है जो कि शीघ्र ही चन्द्र-ज्योत्स्ना को तिरस्कृत करने वाला है, तथा समग्र संसार को व्याप्त कर लेने के कारण मनोहर रूप धारण कर लेगा ।) इस पद्य में निहित 'वक्रता' शैलीविज्ञान के उक्त स्वरूप पर दोनों रूपों से घटित होती है—

(क) शैलीविज्ञान की दृष्टि से यहां यह बताया जाएगा कि इस सारी रचना में से केवल 'तटी' शब्द को लक्ष्य में रखकर कवि का यह सभिप्रेत भाव प्रकट किया गया है कि उसे 'तटी' को 'नायिका' के समकक्ष कहना अभीष्ट है—जिसकी 'ऊष्मता' को कोई जलद-रूपी नायक आकर जलसेचन के द्वारा शीतलता प्रदान करेगा ।

(ख) शैलीविज्ञान की दृष्टि से इस असामान्य—असाधारण—प्रयोग पर भी पाठक का ध्यान आकृष्ट किया जाएगा है कि 'तटी' शब्द में स्त्रीलिंग का प्रयोग यहां साभिप्राय है, विशेषतः उस स्थिति में जबकि 'तट' शब्द—तटः, तटी, तटम्—के रूप में तीनों लिंगों में प्रयुक्त हो सकता है, किन्तु रचयिता ने जानबूझकर 'तटी' (स्त्रीलिंग) का प्रयोग किया है ।

उदाहरण—मृच्छकटिक नाटक में वसन्तसेना के प्रति प्रणय-निवेदन शकार ने भी किया और चारुदत्त ने भी। पर दोनों की अभिव्यक्ति में कितना अन्तर है ? देखिए—

शकार कहता है—'हे विशाल नेत्रोंवाली, दस नखों वाली, शुद्ध दांतों वाली, सुन्दर शरीर वाली वसन्तसेना, मैं तेरे आगे हाथ जोड़ता हूं, तेरे पांव पड़ता हूं, मैं तो तेरा दास हूं, यदि काम-पीड़ित होकर मैंने तेरा कुछ बिगाड़ा है तो तू मुझे क्षमा कर दे—

एष पतामि चरणयोर्विशालनेत्रे !
हस्ताञ्जलिं दशनखे ! तव शुद्धदन्ति !
यत्तन्मयाऽकृतं मदनातुरेण,
तत् क्षामितासि, वरगात्रि ! तवास्मि दासः ॥ (संस्कृत-रूपान्तर)
—मृच्छकटिक ८,१८

और, चारुदत्त कहता है—'प्रिय' ! रात्रि का पहला पहर में जागते बिताता हूँ, और पूरी रात्रि तो आहें भरते बीतती है। विशाल नेत्रों वाली वसन्तसेना ! इस सन्ध्यावेला में अब तुमसे मिलन हुआ है तो यह बेला मेरे सब दुःखों को मिटा देगी—अयि प्रिये !

सदा प्रदोषी मम याति जाग्रतः, सदा च मे निश्वसतो गता निशा।
त्वया समेतस्य विशाललोचने ! ममाद्य शोकान्तकरः प्रदोषकः ॥
—मृच्छ० ५.३७

स्पष्ट है कि एक ही आलम्बन के प्रति इन दोनों प्रेमियों के प्रणय-निवेदन में जो अन्तर है उसका आधार विभिन्न शैली है, और इस शैली-भिन्नता का कारण है—दोनों वक्ताओं का एक-दूसरे से अलग तरह का व्यक्तित्व तथा पारिवारिक और सामाजिक परिवेश तथा दोनों की भिन्न रुचि और मानसिक स्थिति।

'सूर्य उदित हो रहा है' इस आशय को ऋग्वेद के ऋषि ने निम्नोक्त रूप में प्रस्तुत किया है—

—उषा-रूपी कुमारी प्रकाश के वस्त्र पहनकर पूर्व दिशा में प्रकट हो रही और अपनी आकर्षक छवि को अनावृत कर रही है—

एषा दिवो दुहिता प्रत्यदर्शि ज्योतिर्वसाना समना परस्तात्।
ऋग्० १.१२४.६३

—उषा एक नर्तकी की भांति मोहक वस्त्रों में चमकती-दमकती अपनी छाती को खोल रही है—वह समग्र संसार के लिए प्रकाश बखेर रही है। वह अंधेरे को ऐसे खोल रही है, जैसे गौएं, अपने बाड़े (घेरे, निवास स्थान) को खोल देती है—

अधि पेशांसि वपते नृतूरिवापोर्णु ते वक्ष उस्र व बर्जहम्।
ज्योतिर्विश्वस्मै भुवनाथ कृण्वती गावों न वृजं व्युषा आवर्त्तमः ।।

—ऋग्० १.९२.४

'सूर्य उदित हो रहा है' इस आशय को अंग्रेजी के एक कवि ने निम्नोक्त रूप में प्रस्तुत किया है—

But look, the moon in russet mentle clad
Walk o'er the dew of yon high eastern hill,

(Linguistics and Literature, p.5)

अर्थात्, 'वह देखिए सामने उधर उषा मटमेले, वस्त्रों में लिपटी (किसी ग्रामीण बाला के समान) पूरब की ऊंची पहाड़ी पर पड़ी ओस पर कदम-कदम चली जा रही है।

'सूर्य उदित हो रहा है' सामान्य भाषा में कहे हुए इस कथन में वैदिक ऋषि और अंग्रेजी भाषा के कवि ने शैली-तत्व की जोड़कर—(बल्कि अतिरिक्त शैली-तत्व को जोड़कर) इसी आशय को उपर्युक्त पदों के माध्यम से जिस भाषा में कहा है उसे शैलीवैज्ञानिक शब्दावली में 'काव्यभाषा' कहा जाता है। अतः कह सकते हैं—सामान्य भाषा+शैली =काव्यभाषा।

१. दैनिक व्यवहार में प्रयुक्त भाषा अर्थात् 'सामान्य भाषा' में प्रयुक्त एक ही मूल भाव को व्यक्त करने वाले अनेक वाक्यों में भिन्नता का कारण हैं—शैली की भिन्नता।

२. काव्य में प्रयुक्त एक ही आशय को व्यक्त करने वाले अनेक वाक्यों में भिन्नता का कारण है—शैली की भिन्नता। जैसे—एष पतामि चरणयोः... और 'सदा प्रदोषो...' पद्यों में।)

३. एक ओर सामान्य भाषा अथवा वैज्ञानिक (शास्त्रीय) भाषा और दूसरी ओर काव्यभाषा में प्रस्तुत एक ही मूल भाव को प्रकट करने वाले

कथनों में भी भिन्नता का कारण है शैली की भिन्नता। जैसे—सूर्य उदित हो रहा है तथा 'सूर्य की किरणों के वक्र होने...' इन वाक्यों में, और 'एषा दिवो दुहिता,' 'अधि पेशांसि पते' तथा But look the more . . . आदि पद्यों में।

निष्कर्षतः, भाषा के किसी भी रूप में व्यक्त कोई एक मूल भाव यदि एक से अधिक कथनों द्वारा कहा जाता है तो इनमें भिन्नता का एकमात्र कारण है—शैली की भिन्नता। अर्थात्, शैली-तत्त्व यों तो प्रत्येक प्रकार के कथन में अनुस्यूत रहता है, पर एक भाव को व्यक्त करने वाले एक से अधिक कथनों में भो शैली की अतिशयता ही कारण मानी जाती है। और इसी आधार पर सामान्य भाषा और काव्य-भाषा में निहित अन्तर को इस प्रकार प्रकट कर सकते हैं—सामान्य भाषा में कहें तो सामान्य भाषा+शैली= काव्यभाषा। निष्कर्षतः—'सामान्य भाषा' से तात्पर्य है—दैनिक व्यवहार की भाषा। यह स्वतः स्फूर्त होती है, इसे कोई निर्माण करने नहीं बैठता। यह किसी प्रकार के नियम में सदा के लिए बंधकर नहीं रहती। व्याकरण इसके अनुकूल बनता है, और फिर यह व्याकरण के अनुकूल चलती है, किन्तु साथ ही साथ धीरे-धीरे परिवर्तित—विकसित—भी होती रहती है, और इसके परिवर्तन के अनुकूल व्याकरण के नियमों को भी समय-समय पर बदल दिया जाता है। विश्व का भाषा-संबंधी सम्पूर्ण कार्य—विचारों का आदान-प्रदान—सामान्य भाषा पर ही टिका हुआ है।

'—काव्यभाषा' भाषा का वह विशेष रूप है जो कि सावधानी से रचित, सुसम्पन्न, कटा-छंटा, परिष्कृत और सुबद्ध होता है। (टर्नर)[1]

—किसी भाषिक संरचना द्वारा दी गई ज्ञाप्ति में परिवर्धित एक ऐसे अतिरिक्त बल को 'शैली' कह सकते हैं, जिससे मूल भाव में तो परिवर्तन नहीं आता, पर कथन में अभिव्यक्ति-सामर्थ्य; प्रभावशालिता और सौन्दर्य—ये तीनों अथवा इनमें से कोई एक या दो—तत्व अवश्य आ जाते है।[2] (रिफ़ात्रे)

1. Writing is a special, careful, elaborated, shuffled, pruned and tidied form of language . . . (Stylistics, p.8)
2. Style is understood as an emphasis (expressive, effective or aesthetic) added to the information conveyed by the linguistic structure, without alteration of meaning.
   ('Criteria for Analysis of Style'. Riffaterre, Michael, in 'Easays on the Language of Literature', eds. S. Chatman and S.R. Lavin)

इस प्रकार यद्यपि काव्यभाषा से तात्पर्य है ऐसी भाषा जो कि सामान्य भाषा और अतिरिक्त शैली-तत्व के संयोग से बनी है, पर किन्ही चिन्तकों ने 'शैली' और काव्य-भाषा को अलग-अलग न मानकर इन्हें लाक्षणिक रूप में 'एक' मानते हुए शैली का लक्षण वही प्रस्तुत किया है जो कि वस्तुतः काव्य-भाषा का होना चाहिए। इसका स्पष्ट कारण यह है कि काव्य-भाषा में समाविष्ट शैली-तत्व की इसमें निहित मूल भाव को सामान्य धरातल से ऊँचा उठाकर काव्यत्व के आकाश में ऊंचा उड़ने में समर्थ बनाता है—मानो निर्जीव पुतले में प्राण फूंक देता है। अतः काव्य-भाषा को उपचार से—लाक्षणिक रूप से—शैली कह दिया गया है।

शैली उसे कहते हैं जो सामान्य भाषा की संरचना, पद-क्रम और सांचे आदि की सीमाओं का अतिक्रमण कर जाती है, अथवा कर सकती है, और इसका अध्ययन "शैलीविज्ञान' कहलाता है।[3]

इस प्रकार हमने देखा कि शैली का स्वरूप दो विभिन्न दृष्टिकोणों से प्रस्तुत किया गया है— (१) सामान्य भाषा (अथवा भाषा के किसी भी रूप) में कहे गये कथन में संयोजित 'अतिरिक्त बल' (emphasis) को 'शैली' कहते हैं—जैसा कि शैली के रिफ़ात्रे द्वारा प्रस्तुत उपर्युक्त लक्षण में कहा गया है। और (२) माना कि सामान्य भाषा (अथवा भाषा के किसी भी रूप) में कहे गये कथन में संयोजित 'अतिरिक्त बल' अथवा 'शैली' उस कथन को और 'काव्य-भाषा' कहाने का अधिकारी बनाती है, पर उपचार से 'काव्यभाषा' 'शैली' को एक ही मान लिया जाता है, जैसा कि शैली के हिल् द्वारा प्रस्तुत उपर्युक्त लक्षण में कहा गया है।

उदाहरणार्थ—भारतीय दृष्टि से देखें तो—'मुख अत्यन्त सुन्दर है' इस सामान्य कथन में 'उपमा' का तत्व जोड़ने से 'मुख चन्द्रमा के समान शोभित होता है' यह कथन काव्यत्व की सीमा में प्रवेश कर गया है, और इसमें उपमा अलंकार माना जाता है। शैलीविज्ञान की शब्दावली में यह कथन

---

3. A current definition of style and stylistics, is that structures, sequences and patterns which extend, or may extend, beyond the boundaries of individual sentences define style and that the study of them is stylistics.
(Poetry and Stylistics, Archibald A. Hill, in Essays on the Language of Literature, P. 339(

'काव्यभाषा' है। 'मुख अत्यन्त सुन्दर है' इस सामान्य कथन में 'स्मरण' का तत्व जोड़ने से 'चन्द्रमा को देखकर मुख का स्मरण होता है' यह कथन भी 'काव्य' के अन्तर्गत आता है, और इसमें स्मरण अलंकार माना जाता है। शैलीविज्ञान की शब्दावली में यह कथन भी 'काव्यभाषा' है।

प्रश्न है कि उक्त दोनों काव्यत्व-पूर्ण कथनों (अथवा काव्य-भाषाओं) में अलंकार की स्थिति क्या है ? इस प्रश्न का उत्तर भारतीय आचार्य आनन्दवर्धन ने इस रूप से दिया कि काव्य में अलंकार समवेत रूप से रहता है, ऐसे—जैसे शरीर के किसी अंग पर आभूषण धारण कर लिया जाता है[4]—शब्दार्थ-रूप काव्य-शरीर + अलंकार = काव्य। ठीक यही धारणा शैली के संबंध रिफातेर महोदय की है कि सामान्य भाषा में 'शैली' को जोड़ने से जो कथन बनता है, उसे 'काव्यभाषा' कहते हैं। पर कुन्तक ने इस समस्या को इस रूप में सुलझाया कि 'यों तो अलंकार और अलंकार्य (शब्दार्थ-रूप काव्य-शरीर) को अलग-अलग करके इन दोनों का स्वरूप निर्दिष्ट किया जाता है, किन्तु सत्य तो यह है कि काव्यत्व तो अलंकार संहिता को ही कहते हैं।'[5] ठीक यही धारणा शैली के संबंध में हिल् महोदय की है कि शैली और काव्यभाषा वस्तुतः एक ही हैं।

हम इधर कुन्तक और उधर हिल् महोदय से सहमत हैं कि काव्यभाषा और शैली को पृथक् नहीं किया जा सकता—ये दोनों अभिन्न तत्व हैं—यद्यपि शास्त्रीय चर्चाओं में समझने-समझाने के लिए इनका विवेचन अलग-अलग किया जाता है।

वस्तुतः, देखा जाए तो जैसे वामन ने काव्य में निहित 'सौन्दर्य' को 'अलंकार' कहा है और 'अलंकार' के ही कारण काव्य को ग्राह्य (सामान्य भाषा की अपेक्षा अधिक ग्राह्य) माना है,[6] अथवा दूसरे शब्दों में, सौन्दर्य=अलंकार=काव्य, ठीक उसी प्रकार शैली, काव्यभाषा और काव्य को हम उपचार से एक-रूपात्मक मान सकते हैं, भले ही ये तत्व समझने-समझाने के लिए अलग माने जाते रहें। 'थोड़ा धान्य, बहुत धान्य'। 'कुरूपमुख', 'सुन्दर मुख' 'लाल पुष्प', 'नीला पुष्प'। 'काले केश', 'श्वेत केश'—आदि वाक्यों

4. अंगाश्रितास्त्वलंकाराः मन्तव्याः कटकादिवत्। ध्वन्यालोक २.६
5. अलंकृतिरलंकार्यमपोद्धृत्य विवेच्यते।
तदुपायतया, तत्वं सालंकारस्य काव्यता॥ व०जी० १.६
6. काव्यं ग्राह्यमलंकारात्। सौन्दर्यमलंकारः का०सू०व० १.१.१,२

में, जैसे विशेषण की विशेष से अलग समझते हुए भी, इन्हें एक-दूसरे से पृथक् नहीं किया जा सकता—धान्य से कमी या ज्यादती को, मुख से कुरूपता या सुन्दरता को पृथक् नहीं किया जा सकता—उसी प्रकार काव्यभाषा और शैली को अलग-अलग समझते हुए भी, इन दोनों को एक दूसरे से अलग नही किया सकता। अतः उपचार से ये दोनों एक ही हैं।

PART II

VEDAS & PURANAS

वैदिक कवियों का सौन्दर्यदर्शन

डा सूर्यकान्त बाली

I

सौन्दर्य दर्शन, सौन्दर्य बोध अथवा सौन्दर्य शास्त्र—इस प्रकार के विषयों का अध्ययन पाश्चात्य जगत में ही प्रायः हुआ हैं जहां इसके लिए 'एस्थेटिक्स्' इस पारिभाषिक शब्द का प्रयोग हुआ है। 'एस्थेटिक्स्' यानी 'सौन्दर्य शास्त्र' का हमारे यहां के समीक्षाकार सदियों पूर्व इसका अध्ययन कर रहे थे; जैसे "सौन्दर्यमलंकार" वामन की इस उक्ति में सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन के संकेत प्राप्त होते हैं! परन्तु आधुनिक अध्ययनों के आधार पर अब हम यह जानते है कि पाश्चात्य 'एस्थेटिक्स्' का बिल्कुल समानान्तर अध्ययन भारत में नहीं हुआ है।

समीक्षाकारों की यह धारणा है कि यद्यपि भारतीय परम्परा में सौन्दर्य-शास्त्र का पश्चिम-मूल्यों जैसा अध्ययन नहीं हुआ है; तथापि भारतीय आचार्यों के रससिद्धान्त को 'एस्थेटिक्स्' के साथ जोड़कर पढ़ा जा सकता है। इसी धारणा को आधार मानकर सौन्दर्यशास्त्र एवं रससिद्धान्त का तुलनात्मक अध्ययन करने की परम्परा अब लगभग प्रतिष्ठित हो चुकी है। कुछ समीक्षकों ने शुद्ध भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की रूपरेखा बनाने के सत्प्रयास किए हैं; उन प्रयासों में किसी 'भारतीय सौन्दर्यशास्त्र' की प्रतिष्ठा भले ही न हो पाई हो, परन्तु 'सौन्दर्य' के सम्बन्ध में भारतीय साहित्य में यत्र तत्र प्रसृत विचारों को अधिक गम्भीर रूप में जानने में सहायता अवश्य मिलती है।

सौन्दर्य का विवेचन दो प्रकार की दृष्टियों के आधार पर किया जा सकता है। एक दृष्टि को 'वस्तुवादी' और दूसरी दृष्टि को हम 'प्रमातृवादी' अथवा 'सहृदयवादी' दृष्टि कह सकते हैं। सौन्दर्य के वस्तुवादी अध्ययन में विश्लेषणीय पदार्थ अथवा प्रमेय के आकार-प्रकार का विवेचन होता है। बाह्य आकार के चित्रण में आचार्यों ने सौष्ठव अथवा सम्मात्रा (symmetry), क्रमव्यवस्था (orderly arrangement), विचित्रता (variety), स्पष्टता (distinctiveness) आदि गुणों का आख्यान किया है। सम्भवतः श्रीरूपगोस्वामी इसी प्रकार के विशिष्ट आकार-सौन्दर्य के सम्बन्ध में ही कह रहे हैं—

"भवेत्सौन्दर्यमङ्गानां सन्निवेशयथोचितम् ।" वाल्मीकि अपने प्रबन्धकाव्य रामायण में जब राम को "समः समविभक्ताङ्गः" अथवा 'अयोध्या को समविभक्त मार्गों वाली नगरी' कहते हैं तो इनका संकेत निश्चित रूप से आकारगत सौन्दर्य की ओर है । कालिदास द्वारा दिलीप को "व्यूढोरस्कः वृषस्कन्ध शालंप्रांशुर्महाभुजः" आदि कहना इसी दृष्टि का परिचायक है । वस्तु आकार की इन्हीं कुछ विशेषताओं की ओर दाइदेरो और बर्क सदृश पाश्चात्य विचारकों ने भी संकेत किया है ।

सौन्दर्यदर्शन की दूसरी दृष्टि प्रमातृगत अथवा सहृदयगत मानी जाती है । इसे अनेक प्रकार से मूल्यांकित किया गया है । भारत में रसविवेचन जहां प्रारम्भ में वस्तुगत और प्रमातृगत रहा है तो वह उतरोत्तर प्रमातृगत होता गया है ! प्लेटो, रस्किन् सदृश अनेक पाश्चात्य सौन्दर्य-आचार्य भी हैं जो सौन्दर्यदर्शन को वस्तु के आकार प्रकार तक सीमित न रखकर कुछ आगे बढ़कर उसे प्रमाता के साथ जोड़ना चाहते हैं । प्लेटो का कथन है कि —"जो भी सौन्दर्य के तत्व की यथोचित खोज करने में दत्तचित होगा, उसे विभिन्न सुन्दर रूप देखते यह पता लगेगा कि एक रूप की सुन्दरता दूसरे रूप की सुन्दरता से भिन्न नहीं है, और फिर भी यदि वह साधारणतया विभिन्न रूपों में ही सौन्दर्य ढूँढता रहे तो उससे बड़ा मूर्ख और कौन होगा क्योंकि वह यह न जान सका कि विभिन्न रूपों में सौन्दर्य एक ही है ।" इस प्रकार एक ओर प्लेटो ने वस्तुओं की अनेकता में भी सौन्दर्यतत्व की एकता के दर्शन किए हैं तो दूसरी ओर रस्किन् ने वस्तुओं की अनन्तता (infinity), एकता (unity) आदि में सौन्दर्य को देखते देखते अपनी ईश्वरवादी विचारधारा के कारण इन गुणों का सम्बन्ध ईश्वर से जोड़ लिया है ।

सौन्दर्य के प्रति वस्तुगत और प्रमातृगत दृष्टियों के अलावा सौन्दर्यदर्शन भौतिकवादी और अध्यात्मवादी धरातल पर भी किया गया है । कुछ विवेचक वस्तुवादी और भौतिकवादी दृष्टि को एक प्रकार की दृष्टि तथा प्रमातृवादी और अध्यात्मवादी दृष्टि को दूसरे प्रकार की परस्पराश्रित दृष्टि मानते हैं । प्रायः विवेचक विश्लेषण की पदार्थवादी दृष्टि से आगे बढ़ते हुए उसे अतिभौतिक अथवा आध्यात्मिक जगत् से जोड़ देते हैं । दर्शन के क्षेत्र में यह स्थिति अस्वाभाविक भी नहीं है । कहा जा सकता है कि विधिवत सूक्ष्म चिंतन के द्वारा प्रत्येक विषय की यही नियति है । इसीलिए पाश्चात्य विचारक यदि सौन्दर्य का भौतिकवादी और अभौतिकवादी स्तरों पर विवेचन करते हैं तो इसमें अनुचित अथवा अस्वाभाविक कुछ भी नहीं है । भारत में भी रस का विशुद्ध ऐहिक एवं इन्द्रियपरक चिंतन दार्शनिकों के द्वारा किए जाने के बाद

आध्यात्मिक एवं अतीन्द्रिय स्वरूप को ग्रहण किया गया है। विवेचन का आध्यात्मिक स्वरूप जहां विषय की सूक्ष्मता एवं गरिमा की श्रीवृद्धि करता है वहां वह इसकी प्रायोगिक व्यवहारशीलता की सीमाएं भी निश्चित कर देता है। पश्चिम के सौन्दर्य-विवेचन एवं भारत के रस विवेचन के सम्बन्ध में यह बात असंदिग्ध शब्दों में कही जा सकती है।

भारतीय समीक्षकों ने पाश्चात्य सौन्दर्य शास्त्र की तुलना भारतीय रस-सिद्धान्त से की है। यदि दोनों का प्राप्तव्य आनन्द और कल्याण है तो यह तुलना अनुचित भी नहीं हैं—फिर चाहे पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का सम्बन्ध मूलतः मूर्तिकला आदि से रहा हो और रस-सिद्धान्त का सम्बन्ध मूलतः नाट्य से रहा हो। भारत में रस सिद्धान्त की यात्रा बड़ी विचित्र रही है। निश्चित रूप से रस का जो स्वरूप "अखण्डस्वप्रकाशानन्दचिन्मय", "वेद्यान्तरस्पर्श-शून्य" "ब्रह्मास्वादसहोदर", "लोकोत्तरचमत्कारप्राण" सदृश विशेषणों के माध्यम से निरूपित किया गया है, वह अपने आप में कितना वास्तविक है। इस पर यदि प्रश्नचिह्न न लगाया जाए तो भी निश्चित रूप से इस रस-रूप की कल्पना भरत ने नहीं की थी, यह असन्दिग्ध है। भरत ने रस-निरूपण विशुद्ध नाट्य के संदर्भ में ही किया है जिसके भौतिक प्रयोजनों को भी उसने पर्याप्त स्पष्ट कर दिया है। "विभावानुभावव्यभिचारि संयोगाद् रसनिष्पत्तिः" कह कर भरत ने रस के वस्तुगत महत्व का प्रतिपादन विभाव अनुभाव के निरूपण के माध्यम से किया है और इन सबसे निष्पन्न होने वाले रस के प्रमातृगत महत्व का प्रतिपादन उन्होंने नाट्य से उपलभ्यमान आनन्द और कल्याण की ओर संकेत करके किया है। नाट्य का प्रयोजन क्या है, इसकी ओर संकेत करते हुए भरत का कहना है—

"दुःखार्तानां श्रमार्तानां कामार्तानां तपस्विनाम्।
विश्रान्तिजननं लोके नाट्यमेतद् भविष्यति ॥

भरत के मत में नाट्य का प्रयोजन दुःख, श्रम और काम से जन्य शरीर और मन के श्रम को दूर कर विश्रान्ति को उत्पन्न करना है। निश्चित ही भरत के रससूत्र को हम इस प्रयोजनाख्यान से पृथक नहीं पढ़ सकते। ऐसा मान लेने पर भरत के रसवाद का भौतिक स्वरूप स्पष्ट हो जाता है। भरत की रस-निष्पत्ति से प्रमाता को निश्चय ही आनन्द प्राप्त होता है, पर यह आनन्द उसके मुक्तिवादी प्रेय और कल्याण के संदर्भ में ही है। अभिनवगुप्त और उसके सहयात्रियों द्वारा निरूपित "ब्रह्मानन्दसहोदर", "लोकोत्तरचमत्कार-प्राण" जैसी विशेषताओं से भरे हुए 'मुक्तिवादी' श्रेय के संदर्भ में नहीं है। इस पर भी चर्चा की गुंजाइश है कि अभिनवगुप्त आदि द्वारा प्रतिपादित रस-

सिद्धान्त के आध्यात्मिक स्वरूप में रस अथवा नाट्यानन्द अथवा काव्यानन्द का अपना रूप भी कहीं स्थिर रह पाया है या सभी कुछ ब्रह्म हो गया है। निष्कर्षतः जिस भारतीय रससिद्धान्त के साथ पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की तुलना की जाती है वह मूलतः भौतिकवादी है अध्यात्मवादी नहीं; वह वस्तुगत भी और केवल प्रमातृगत नहीं; वह कल्याणमूलक आनन्दवादी है, ब्रह्मानन्द सदशवादी नहीं। वैसा मानने में ही उसका विश्लेषण भी सम्भव है और प्रायोगिक मूल्यांकन भी।

इस विशिष्ट सन्दर्भ में यदि वैदिक कवियों के सौन्दर्य दर्शन का अध्ययन किया जाए तो यह देख कर सुखद आश्चर्य होता है कि सौन्दर्य के रहस्यवादी जगत् में घुमता हुआ वैदिक कवि आनन्द आदि के साथ-साथ कल्याण के प्रयोजन को कभी भी विस्मृत नहीं कर पाता। वैदिक काल के सम्बन्ध में अब हमारी दृष्टि अधिकाधिक रहस्यवादी बनती जा रही है। इसका कारण सम्भवतः वैदिक कवि और आधुनिक आलोचक के बीच वर्षों की कालावधि है। आज वैदिक कवि के अन्तःकरण की प्रवृत्तियों का विवेचन करने बैठें तो जहां एक ओर हमें विन्टरनित्ज के साथ सहमत हो जाना पड़ता है कि वैदिक कवि प्रकृति के चित्र-विचित्र रूपों के प्रति अपनी चित्र-विचित्र भावनाओं को रूपायित करने का प्रयास कर रहा है तो दूसरी ओर हम घाटे की इस निष्कर्ष-प्रतिष्ठा से भी असहमत नहीं हो पाते कि भौतिकवादी समृद्ध समाज के अंगभूत वैदिक कवि का दृष्टिकोण भी भौतिक है। वेदों में केवल ईश्वर-वर्णन ढूंढने वालों के लिए ये दोनों निष्कर्ष कुछ कठिनाई पैदा करने वाले हो सकते हैं—हालांकि कुछ विशुद्ध दार्शनिक सूक्तों की ओर संकेत करके इस को मन्द किया जा सकता है।

कुछ उदाहरणों की सहायता से यह देखना अनुचित न होगा कि प्रकृति के विभिन्न रूपों के सौन्दर्य वर्णन के लिए उद्यत वैदिक कवि जब कल्पनालोक में विचरण करता है तो उसकी सौन्दर्य दृष्टि किन आयामों को स्पर्श करती है। प्रकृति के विभिन्न रूपों को उसने 'देवता' नाम दिया है। देवता का सम्बन्ध द्युति अथवा प्रकाश से है। जब वैदिक कवि प्रकृतिके विभिन्न रूपों में सौन्दर्यदर्शन की ओर प्रवृत्त होता है तो वह उन रूपों को प्रकाश के ज्वलन्त ज्योति पुंज के रूप में ही देखता है। प्रत्येक प्रकृति रूप के अन्तर में निहित इस प्रकाशतत्व को उसने कई प्रकार से अभिव्यक्ति प्रदान की है। वरुण अपने ज्योतिष्मान् चरणों से नीचे उतरते हैं (ऋ० ८.४१.८) और सुनहरी चादर ओढ़ते हुए एक चमकीला वस्त्र पहनते हैं (ऋ० १.२५.१३)। सूर्य आकाश के एक रत्न हैं (ऋ० ७.६३.४) और वे आकाश में एक चित्रवर्ण पत्थर के समान

भासमान हैं ("पृश्निरश्मा") (ऋ० ५.४७.३)। यही 'पृश्निरश्मा' विशेषण विष्णु के लिए भी है। इन्द्र का रथ सुनहरा है जिसके घोड़े यम की गति से भी अधिक तीव्र चलते हैं (ऋ० १०.११२.२)। इत्यादि। मानो कवि किसी भी आकर्षक रूप को उसके प्रकाशक तत्व से अलग करके नहीं देख सकता और यही प्रकाश उसके सौन्दर्यबोध का मूल आधार सिद्ध हो जाता है। उपनिषदों में ब्रह्म को प्रकाशमय कहा गया है—अतः कुछ आधुदिक विचारकों को उसका सम्बन्ध वैदिक कवि के सौन्दर्यबोध के इस पक्ष के साथ जोड़ने का लोभ हो सकता है।

विभिन्न प्रकृति रूपों के आकार वर्णन में वैदिक कवि कल्पना के जिस क्षेत्र में निःशंक विचरण करता है उससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि कवि सौन्दर्यवर्णन के अपने अधिकार-क्षेत्र में किसी प्रकार का तर्क स्वीकार नहीं कर सकता। उसे बेरोकटोक आकार-रूपण में जिस आनन्द की प्राप्ति होती है वह विलक्षण है। कुछ प्रकृति चित्रों के वैदिक आकार का समुदाहरण अप्रासंगिक न माना जाएगा। इन्द्र का वर्णन बड़ा ही लोमहर्षक है— 'इन्द्र के सिर, भुजाएं और हाथ हैं।' सोमपान के पश्चात् इन्द्र का उदर एक तालाब के समान बड़ा हो जाता है (ऋ० ३.३६.८) सोमपान के पश्चात् वे अपने जबड़े पीसने लगते हैं (ऋ० २.११.१७) और उनकी मूंछें ताव के साथ हिलने लगती हैं (ऋ० १०.२३.१)। वे हरिकेश और हरिश्मश्रु है (ऋ० १०.२३.४) उनका शरीर हरित है और हिरण्यवर्ण भी है (ऋ० १.७.२)। उनकी भुजाएं हिरणमयी (ऋ० ७.३४.४) आजानु-लम्बी, शक्तिशाली और सुडौल हैं (ऋ० ६.१९.३)। इसी प्रकार रुद्र का 'हाथ एक (२.३३.७)। तथा भुजाएं अभेद्य हैं (ऋ० २.३३.३)। अवयव दृढ़ एवं सन्नद्ध है (ऋ० २.३३.६) इनका रंग भूरा, होठ सुन्दर (ऋ० २.३३.५) और बाल घुंघराले हैं (ऋ० १.११४.१)। इनका आकार आंखों को चौंधिया देने वाला है (ऋ० १.११४.५) और वे द्युतिमान् सूर्य की भांति और स्वर्ण की भांति चमकते हैं। (ऋ० १.४३.५)। अग्नि का स्वरूप वर्णन तो और भी विचित्र है—, अग्नि घृसपृष्ठ (ऋ० ५.४.३) और मंद्रजिह्व है (ऋ० १.१४.७) वे घृतलोम (ऋ० ८.६०.२), ज्वाललोम (ऋ० १.४५.६) और हरिकेश है (ऋ० ३.२.१३)। अग्नि हिरण्यश्मश्रु (ऋ० ५.७.७) तेज एवं तप्त जबड़ों वाले (ऋ० १.५८.५) और सोने के दांतों वाले हैं (ऋ० ५.२.३)। इस प्रकार के वर्णन सैंकड़ों की संख्या में इकट्ठे किए जा सकते हैं। वैदिक कवि के इन वर्णनों का अर्थ क्या हो सकता है? वेदों को जो जैसा मानता है वह उसका तदनुरूप अर्थ प्राप्त करने का अधिकार सुरक्षित रख सकता है। कह सकते हैं

कि वैदिक कवि की अपनी एक विशिष्ट सौन्दर्य दृष्टि है जिसके आधार पर वह अपने सामने विविध रूपों में आन्दोलित हो रहे चित्र-विचित्र प्रकृतिरूपों को मानवी आकार देना चाहता है पर साथ ही वह यह भी चाहता है कि उन रूपों की रचना कुछ इस प्रकार की होनी चाहिए कि वह आम मानव-रूप से पृथक् प्रतीत हो। इसी प्रयास में वह कुछ बुद्धिगम्य तो कुछ अतिबौद्धिक कल्पनाएं करता है।

वैदिक कवि के सौन्दर्यदर्शन का तीसरा महत्वपूर्ण पक्ष उसके द्वारा की गई वह संकल्पना है जब वह एक ऐसे उर्ध्व-लोक की कल्पना करता है जहां आनन्द का अजस्र स्रोत प्रवाहित हो रहा है। यह संकल्पना भी वैदिक कवि ने विभिन्न देवताओं के वर्णन की प्रक्रिया में की है। विष्णु कि स्तुतियों में तो उसका रूप बहुत ही प्रभावशाली प्रकार से किया गया है। अपने तीन पदों द्वारा विष्णु पार्थिव लोकों की परिक्रमा करते हैं। इनमें से दो पद तो मनुष्यों को दिखते हैं, किन्तु तीसरा या सर्वोच्च पद पक्षियों की उड़ान से परे और मर्त्यचक्षुओं के पार है (ऋ० १.१५५.५) उनके इस स्वरूप की रहस्यात्मक अभिव्यक्ति वहां पूरी हो जाती है जहां कहा गया है कि वे अपना तृतीय पद प्रकाशमय द्युलोक में धारण करते हैं। (ऋ० १.१५५.३) विष्णु का उच्चतम पद अग्नि के उच्चतम पद के समान माना गया है; क्योंकि विष्णु ही अग्नि के उच्चतम तृतीय पद की रक्षा करते हैं (ऋ० १०.१.३)। जबकि दूसरी ओर अग्नि भी विष्णु के उत्तम पद के द्वारा रहस्यात्मक गौओं की रक्षा करते हैं। (ऋ० ५.३.३)। विष्णु का उत्तम पद उदार मनुष्यों के लिए द्युलोक में स्थित चक्षु की तरह है (ऋ० १.२२.२०)। यह उनका प्रिय आवास है जहां देव—उपासक रमण करते हैं। मधु का उत्स वहीं है (ऋ० १.१५४.५) और देवता वहीं आनन्द लेते हैं (ऋ० ८.२९.७)। इस प्रकार परम पद में "मध्व: उत्स:" की कल्पना वैदिक कवि के सौन्दर्यदर्शन में विशेष महत्व रखती है।

अब तक के किए गए विवेचन में वैदिक कवि के सौन्दर्यदर्शन से सम्बन्धित तीन पक्ष बहुत साफ तौर पर स्पष्ट होकर हमारे सामने आते हैं। इन तीन पक्षों को हम क्रमश: 'प्रकाश', विचित्रता' और 'आनन्द' इन नामों से अभिहित कर सकते हैं। अर्थात् वैदिक कवि ने प्रकृति के विभिन्न तत्वों के सौन्दर्यपूर्ण रूपण के प्रयास में जिन तीन तत्वों को आधार बनाया है उनमें हम देवत्व अथवा द्युति अथवा प्रकाश, आकार वर्णन में वैचित्र्य और आनन्द—इनको महत्वपूर्ण मान सकते हैं। निश्चित रूप से ये तीनों तत्व अपने सही अर्थों में भौतिक नहीं हैं, पर इन्हें आध्यात्मिक भी किसी भी स्तर पर नहीं माना जा सकता।

हम ऊपर स्पष्ट कर आए हैं कि वैदिक कवि अपने सौन्दर्यदर्शन में आनन्द आदि के साथ कल्याण की भावना को कभी भी विस्मृत नहीं करता। प्रकृति-वर्णन के जिन पक्षों का वर्णन हमने ऊपर किया है उन सब वर्णनों में भौतिक कल्याण की कामना करता हुआ ही कवि यत्र-तत्र दिखाई पड़ रहा है। इस परिप्रेक्ष में यह लिखना सुसंगत प्रतीत हो रहा है कि जहां वैदिक कवि ने प्रकृति के विभिन्न तत्वों के आकार-वर्णन में वैचित्र्य, द्युति और आनन्द का वर्णन किया है, वहां उसने इन तत्वों को स्थान-स्थान पर 'असुर', 'मृड' और' वृष' भी कहा है। 'असुर' का अर्थ लौकिक भाषा तक पहुंचते पहुंचते कुछ भी हो गया हो पर वैदिक भाषा में इसका सम्बन्ध प्राणदायिनी शक्ति से है। असुर अर्थात् प्राण देने वाला। प्राय : सभी महत्वशाली देवताओं के साथ 'असुर' विशेषण प्रयुक्त हुआ है। 'महद्देवानामसुरत्वमेकम्' (ऋ० ३.५५) यह कथन अपने आप में इसलिए महत्वपूर्ण हो जाता है कि वैदिक कवि प्रकृति को जीवनदायिनी शक्ति से युक्त मानता है।

इसी प्रकार 'मृड' और वृष' शव्द भी कवि के भौतिक दृष्टि-कोण की ओर इंगित करते हैं। 'मृड' का अर्थ है सुख देने वाला। 'वृष' का अर्थ है कामनाओं की वृष्टि करने वाला। ये दोनों शव्द प्रकृति के विभिन्न रूपों के प्रतिनिधि देवताओं के सामान्य एवं वहुधा प्रयुक्त विशेषणों के रूप में वैदिक कवि को बहुत अधिक प्रिय प्रतीत होते हैं। वैदिक कवि प्रत्येक देवता को कामनाओं की पूर्ति करने वाला और सुख देने वाला मानता है—कहीं वह पुत्रों की कामना कर रहा है तो कहीं गउओं की; कहीं वह दीर्घायुष्य की कामना कर रहा है तो कहीं वह पूरे सौ वर्षों तक स्वस्थ रहने की कामना कर रहा है। वह प्रत्येक देवता की स्तुति विभिन्न प्रकार से करते हुए उससे भौतिक कामनाओं की पूर्ति करवाना चाहता है। यहां तक कि जब वह प्रकृति के रूप की विराट्ता के प्रतिनिधिभूत हिरण्यगर्भ (१०.१२१) का उदात्त और विविध भावनाओं से परिपूर्ण वर्णन करता है, उसे "भूतस्य जातः पतिरेकः", "स दाधार पृथिवी द्यामुतेमाम्" "य आत्मदा वलदा", "यस्य छायामृतं यस्य मृत्युः", "य ईशे अस्य द्विपदचतुष्पदः", "यस्येमाः प्रदिशो यस्य बाहू" "येन द्यौरुग्रा पृथिता च दृढा येन स्वः स्तमितं येन नाद्यः", "कस्मै देवाय हविषा विधेम"—आदि विशेषणों से अलंकृत करके उसे मानो परमब्रह्म—सर्वव्यापक, सर्वज्ञ, सर्वशक्तिमान्, सर्वातिशायी परम-ब्रह्म के रूप में चित्रित करता है तो भी अन्त में "वयं स्याम पतयो रयीणाम्" कहकर उससे धन की विपुल कामना करके मानो हर प्रकार के वर्णन में अपने भौतिकवादी रूप को स्पष्ट करने की भावना को सुप्रतिष्ठित कर देता है। विष्णु के जिस परमपद में वैदिक कवि को "मध्व उत्सः" की अनुभूति हो रही

है वहीं वह यह कामना किए बिना नहीं रह सकता कि उस परम स्थान पर लम्बी सींगों वाली अनके गायें हैं। "यत्र गावो भूरिशृङ्गाः"

अब तक के विवेचन का संक्षेप में निष्कर्ष निकाल कर हम उसके कारणों का विवेचन करना आवश्यक समझते हैं वैदिक कवि प्रकृति के विचित्र-विविध रूपों के वर्णन में जहां द्युति, आकार-वैचित्र्य, आनन्द सदृश अभौतिक पक्षों के आधार पर प्रकृति में सौन्दर्य-दर्शन करता है वहां वह विभिन्न देवरूपों को भौतिक कल्याण का उपकरण भी मानता हैं इस प्रकार का एक अद्भुत सामंजस्य वैदिक कवि के सौन्दर्य दर्शन में हमें प्राप्त होता है।

यहाँ प्रश्न उठता है कि वैदिक कवि आपने सौन्दर्यदर्शन में इस प्रकार का सामंजस्य उत्पन्न करने में किस कारण से सफल हो पाया है? सूक्ष्म अध्ययन करने पर हमें इसके दो कारण दिखाई देते हैं। पहला कारण है वैदिक कवि का प्रकृति के प्रति दृष्टिकोण। वेदों का कवि प्रकृति में रहता है, इसलिए वह सर्वतोभावेन प्रकृति पर आश्रित है। प्रकृति उसके लिए जहाँ अपने साधु रूप से हृदय में आह्लाद उत्पन्न करती है, अपने अद्भुत रूप से उसके हृदय में विस्मय पैदा करती है, अथवा अपने विकराल रूप से भय को जन्म देती है, वहां वह वायु, जल, अग्नि, सूर्य, चन्द्र, पर्जन्य, मरुत् आदि के माध्यम से उसके जीवन की छोटी-बड़ी आवश्यकताएं भी पूरी करती हैं। नगर-जीवन की चाकचक और कूट व्यवहार से अपरिचित अथवा उसे पसन्द न करने वाला वैदिक कवि वास्तव में प्रकृतिपुत्र है। उसी भाव में रहकर जहां वह प्रकृति में एक विशिष्ट प्रकार के अभौतिक सौन्दर्य के दर्शन करता है वहां यह भी उसके लिए सहज ही है कि प्रकृति के सौन्दर्य में ही उसे अपने भौतिक कल्याण की परिस्थितियां एवं सम्भावनाएं दिखाई देती हैं। प्रकृति के विभिन्न रूपों में कल्याण की कामना करना कवि के लिए वास्तव में ही कामना है, भिक्षा अथवा याचना नहीं है।

इस प्रकार के सामंजस्य का दूसरा कारण वैदिक कवि के सामाजिक दृष्टिकोण में निहित है। हम ऊपर कह आए हैं कि घाटे ने वेदकालीन समाज को सम्पन्नता एवं समृद्धि से परिपूर्ण समाज माना गया है जिसके कारण उस समाज के कवि का दृष्टिकोण भी भौतिक हो गया है। पर यहां उल्लेखनीय बात यह है कि वैदिक कवि का दृष्टिकोण भौतिक अवश्य है, पर वह स्वार्थी नहीं है। वरन् उसका दृष्टिकोण सामाजिक कल्याण का है। वेदों में जब भी कवि कल्याण की कामना करता है तो, कहीं कहीं अपवाद को छोड़कर, वह पूरे समाज के कल्याण की कामना करता है। सचस्वा नः स्वस्तये (१.१.६), अथा नो विसा भवै (१.८१.८), यूयं पात स्वस्तिभिः सदा नः (७.८६.८),

(७.१००.७), वयं स्याम पतयो रयीणाम् (१०.१२१.१०)—जैसे कुछ वाक्य उन अनेक अभिव्यक्तियों का प्रतिनिधित्व करते हैं जो वेदों में यत्र तत्र बिखरी पड़ी हैं। अथर्ववेद का सांमनस्य सूक्त (३.३०) तो सामूहिक कल्याण के सात भव्य पद्य प्रस्तुत करता है। वाजसनेयी संहिता का 'आब्रह्मन् ब्राह्मणों ब्रह्मवर्चसी जायताम्' आदि मन्त्र (२१.२१) सामूहिक कल्याण कामना का अप्रतिम उदाहरण माना जा सकता है। सम्भवत: वैदिक काव्य की यह एक विलक्षण विशेषता है कि उसमें अभिव्यक्त सामाजिक कल्याण कामनाओं के कारण सम्पूर्ण वैदिक साहित्य अनायास ही सामाजिक रिक्थ के रूप में पीढ़ी-दर-पीढ़ी सुरक्षित रहकर अध्ययन-अध्यापन, पठन-पाठन (और पूजार्चन) का विषय बनता आया है। कहा जा सकता है कि वैदिक कवि का यह विराट-समाज से एकात्मता का बोध उसके विराट् प्रकृति रूप से एकात्मता की अनुभूति के कारण ही है।

इस प्रकार वैदिक कवि के सौन्दर्यदर्शन का स्वरूप हमारे सामने पूरी तरह स्पष्ट हो जाता है। विराट् रहस्यमयी प्रकृति का सूक्ष्म अन्वेषी होने के कारण वैदिक कवि जहां प्रकृति के सौन्दर्यदर्शन में उसके मौलिक परिवेश को काल्पनिक रहस्यशीलता के साथ रूपायित करने का प्रयास करता है वहां सम्पन्न, समृद्ध एवं प्रकृति-आश्रित समाज का प्राणी होने के नाते वैदिक कवि प्रकृति के सौन्दर्य-चित्रण में भौतिक कल्याण की कामना से कभी भी शून्य नहीं हो पाता। वैदिक कवि के सौन्दर्यदर्शन का यही स्वरूप एवं विशेषता है। नाट्य रस के विवेचनकर्ता भरत ने जिस कुशलता से आनन्द एवं कल्याण का अद्भुत सामंजस्य नाट्यशास्त्र में दिखाया है, उसी सामंजस्य को अत्यन्त सहज-भाव से वैदिक कवि ने अपने उदात्त काव्य में दिखाया है, जो बहुत ही सुखद प्रतीत होता है। तथा उनकी सौन्दर्यभावना का परिचायक है।



ऋग्वेद में सौन्दर्याभिव्यक्ति

डा० कृष्ण लाल

वेदमन्त्रों पर से कर्मकाण्ड का आवरण हटाकर तथा अर्थों की गहराई तक पहुंचने पर वेदों में अद्भुत काव्य एवं सौन्दर्य बोध के दर्शन होते हैं। वस्तुतः वेद सर्वाङ्गीण व्यापक मनुष्य जीवन, प्रकृति एवं सृष्टि प्रक्रिया का दर्शन प्रस्तुत करता है। अतः इन सबसे सम्बद्ध सौन्दर्यबोध, आश्चर्य एवं अद्भुतता की भावना की अभिव्यक्ति वेदमन्त्रों में अत्यन्त स्वाभाविक है। जीवन के प्रति यह गम्भीर एवं व्यापक दृष्टि ही कवि को ऋषि बनाती है, और वेद ऋषियों से सम्बद्ध रहे हैं—चाहें उन्हें द्रष्टा कहें या रचयिता कहें। इस अद्भुत आदि-काव्य से प्रभावित होकर ही भट्ट तौत शम्भुरहस्य (अ० २६४) से इस वाक्य को उद्धृत करता है—नानृषिः कुरुते काव्यम्। इस वाक्य पर तौत की निम्न-श्लोकात्मक टिप्पणी दर्शनीय है क्योंकि तदनुसार विशिष्ट दर्शन करके जो विशिष्ट प्रकार वर्णन किया जाता है, वही कवि का काव्य है :—

> नानृषिः कविरित्युक्तम् ऋषिश्च किल दर्शनात्।
> विशिष्टभावधर्मांशतत्त्वप्रख्या च दर्शनम्।
> दर्शनाद्वर्णनाच्चाथ जाता लोके कविश्रुतिः ॥

इससे वेद के प्रति काव्यत्व की भावना स्पष्ट प्रतीत होती है। किन्तु वेद को काव्य के रूप में स्पष्टतया सर्वप्रथम राजशेखर ने (काव्यमीमांसा द्वितीय अध्याय) स्वीकार किया है। उसने वेद में शृङ्गारिक वर्णन के उदाहरण के रूप में नायिका रोमशा के नायक भावयव्य के प्रति निम्नलिखित कामोद्गार को उद्धृत किया है:—

> उपोप मे परामृश मा मे दभ्राणि मन्यथाः।
> सर्वाहमस्मि रोमशा गान्धारीणामिवाविका ॥ (ऋ० १।१२६।७)

(हे भावयव्य, तुम मेरे अंगों का निकट, और निकट से स्पर्श करो अर्थात् आलिंगन करो। तुम मेरे (अंगों को) तुच्छ न समझो। मेरे सारे

अंगों पर रोम हैं जैसे गान्धार-देश के भेड़ हों, अर्थात् यह रोम से युक्त होना मेरा व्यक्तिगत दोष नहीं है अपितु देशगत या जातिगत दोष है ।) इसमें शरीर से ऊपर हृदय की उद्दाम कामभावना प्रकट हो रही है ।

आगे चलकर राजशेखर अलंकार को काव्य का सप्तम अंग बताता है और उदाहरणरूप प्रसिद्ध मन्त्र "द्वा सुपर्णा" आदि उद्धृत करके यह प्रतिष्ठापित करता है कि अलंकार स्वरूप के ज्ञान के बिना वेदार्थ का बोध नहीं हो सकता ।[1] इसी मन्त्र को उद्धृत करते हुए पण्डितराज जगन्नाथ ने अतिशयोक्ति की विद्यमानता वेद में स्वीकार की है ।[2]

स्वयं ऋग्वेद में क्रान्तदर्शी के अर्थ में कवि शब्द के[3] तथा विशेष सुचिन्तित वाक्य के अर्थ में काव्य शब्द के[4] अनेक प्रयोगों से कवि और काव्य की मूल भावना का वेद में विद्यमान होना निश्चित है । प्राकृतिक सौन्दर्य एवं मानव सौन्दर्य के प्रसंग में प्रयुक्त अप्सः, पेशः, प्सरः, श्री, वल्गु, चारु, प्रिय, रण्व दर्शन आदि अनेक सौन्दर्यवाचक शब्दों का प्रयोग भी ऋग्वेद के सौन्दर्यबोध एवं काव्यदृष्टि का प्रमाण है ।

सौन्दर्य अतिव्यापक है । वस्तुत सौन्दर्यदर्शन के लिये दृष्टि सौन्दर्य या हृदयसौन्दर्य का होना आवश्यक है । और इस दृष्टि से सौन्दर्य को आकर्षण का पर्याय भी कहा जा सकता है । इसीलिये सौन्दर्य की अभिव्यक्ति के लिये अभिव्यक्ति का सौन्दर्य भी आवश्यक है ।"शुष्को वृक्षस्तिष्ठत्यग्रे"और "नीरसतरुरिह विलसति पुरतः" इन दोनों वाक्यों की तुलना से यह तथ्य और अधिक स्पष्ट हो जाता है । इस दृष्टि से ऋग्वेद में हमें सौन्दर्याभिव्यक्ति एवम् अभिव्यक्ति सौन्दर्य दोनों साथ साथ मिलते हैं ।

सौन्दर्याभिव्यक्ति का अध्ययन करने के लिये सौन्दर्य को तीन वर्गों में विभाजित करना सुविधाजनक होगा । एक भौतिक सौन्दर्य अथवा दृश्य या इन्द्रियगम्य प्राकृतिक, जन्तुसम्बन्धी या मानव शरीर सम्बन्धी सौन्दर्य । दूसरा आध्यात्मिक या परमेश्वर की व्यापकता, उदात्तता, सूक्ष्मता आदि से सम्बद्ध सौन्दर्य जो केवल बौद्धिक तथा आध्यात्मिक अनुभव का विषय है । और तीसरा भाव सौन्दर्य जो बहुत बार उपर्युक्त दोनों सौन्दर्यों की परिणति का

---

१. उपकारकत्वादलंकारः सप्तममंगम् । ऋते च तत्स्वरूपपरिज्ञानाद्वेदार्थानवगतिः ।

२. इयं चातिशयोक्तिर्वेदेऽपि दृश्यते ।

३. ऋग्वेद १।११।४; ७६।५; २।२३।१७; ७।४।४; ६।७।४ इत्यादि ।

४. ऋग्वेद ५।३६।५; ६।६।८; १०।५५।५ इत्यादि ।

द्योतक है, यथा प्रेम, वात्सल्य, श्रद्धा, भक्ति, आश्चर्य आदि में सौन्दर्य लक्षित होता है।

भौतिक सौन्दर्य

भौतिक तत्वों में सूर्य सबसे आकर्षक तत्व है। ऋग्वेद में उसका उषा, सविता, विष्णु, पूषा आदि अनेक रूपों में आकर्षक वर्णन है। सूर्य प्रकाशपुंज है, सभी उससे देखने में समर्थ होते हैं। अतः सूर्य को अनेक मन्त्रों में देवताओं का नेत्र या देवताओं द्वारा प्रेषित नेत्र कहा गया है।

तच्चक्षुर्देवहितं शुक्रमुच्चरत्। (ऋ० ७।६६।१६)

वह देवताओं का नेत्र ही नही, उनका मुख भी है, द्युति के कारण उनका प्रतीक है:—

चित्रं देवानामुदगादनीकं चक्षुर्मित्रस्य वरुणस्याग्नेः। (ऋ० १।११५।१)

उषःकाल के पीछे-पीछे पूर्ण सूर्य बिम्ब का प्रकट होना ठीक ऐसा ही है जैसे कोई पुरुष किसी सुन्दर स्त्री का पीछा कर रहा हो:—

सूर्यो देवीमुषसं रोचमानां मर्यो न योषामभ्येति पश्चात्।
(ऋ० १।११५।२)

सूर्य के रथ को लाने वाली सात प्रमुख किरणें एक सी दिखाई देती हैं, एक साथ स्वयं चलती हैं। अतः उन्हें काव्यात्मक ढंग से सात बहिन बताया गया है:—

सप्त स्वसार सुविताय सूर्यं वहन्ति हरितो रथे॥
(ऋ० ७।६६।१५)

सूर्योदय से पूर्व अस्फुट प्रकाश की अवस्था को सविता माना गया है। उदीयमान सविता आकाश में दूर तक दोनों ओर तथा ऊपर को स्वर्णिम प्रकाश फैलाता है। इसे ही सविता की दो स्वर्णिम भुजायें बताया गया है:—

उदस्य बाहू शिथिरा बृहन्ता हिरण्यया दिवो अन्तां अनष्टाम्॥
(ऋ० ७।४५।२)

ऋग्वेद में वर्णित उषा का सौन्दर्य तो सभी विद्वानों द्वारा उत्कृष्ट काव्य-सौन्दर्य तथा सौन्दर्याभिव्यक्ति के उत्तम अलंकृत उदाहरण के रूप में उद्धृत किया ही जाता है। उसके विषय में अधिक कहना मात्र पुनरुक्ति होगी। उषा को सुन्दर वस्त्रों में सजी सुन्दरी युवति तो प्रायः बताया ही गया है, उषःकाल के प्राकृतिक सौन्दर्य को अतिशयोक्ति द्वारा चित्रित किया गया है। उषःकाल होते ही पक्षी घोंसलों में से निकल पड़ते हैं, किन्तु ऐसा चित्रण किया गया है कि उषा एक सुन्दर युवति के समान आती है और पक्षियों को उड़ाती है:—

आ द्या योषेव सूनर्युषा याति—उत्पातयति पक्षिणः ।।

(ऋ० १।४८।५)

कौन जानता है कि उषा का यह क्रम कब से चल रहा है। परन्तु दिन का आरम्भ उषा से ही दिखाई देता है, अतः यह कल्पना की गई है कि सृष्टि का प्रथम दिन भी इस उषा से ही आरम्भ हुआ होगा। इसीलिये कहा गया है कि उषा प्रथम दिन का नाम जानती है; साथ ही एक विरोधाभासरूपी आश्चर्य के रूप में यह कहा गया है कि वह चमकती हुई श्वेतवर्णा कृष्णवर्ण अन्धकार में से उत्पन्न होती है:—

जानत्यह्नः प्रथमस्य नाम
शुक्रा कृष्णादजनिष्ट श्वितीची ।। (ऋ० १।१२३।९)

सब उषायें बहिनें हैं और एक दूसरी के पीछे मानो पंक्तिबद्ध होकर आती हैं। उनमें क्रम का पौर्वापर्य का एक विचित्र सौन्दर्य दिखाई देता है—एक के बाद एक, सभी सुन्दर, सभी बहिनें असंख्य बहिनें, प्रत्येक पुरानी किन्तु फिर भी प्रत्येक नई है:—

आसां पूर्वासामहसु स्वसॄणाम्
अपरा पूर्वामभ्येति पश्चात्।
ताः प्रत्नवन्नव्यासीः ।। (ऋ० १।१२४।९)

उषायें ही बहिनें नहीं हैं, अपितु रात और दिन को भी बहिनों के रूप में चित्रित किया गया है। रात और दिन दोनों अलग अलग वर्ण और रूप वाली बहिनें हैं, और अलग २ रहती हैं तथा अपना कार्य करती हैं:—

नाना चक्राते यम्या वपूंषि
तयोरन्यद् रोचते कृष्णमन्यत् ।
श्यावी च यदरुषी च स्वसारौ ।। (ऋ० ३।५५।११)

द्यौ और पृथिवी रूपी बहिनों की गाथा और भी भिन्न है। रात्रि और उषा का आते जाते तो संयोग होता है या निकट से उषा रात्रि के पीछे रहती है। परन्तु द्यौ और पृथिवी तो सदा सदा के लिये एक दूसरे से दूर, अतिदूर हैं, उनका स्थान निश्चित है, वे कभी निकट नहीं हो सकतीं। इस पर भी कितनी बड़ी विडम्बना है कि दोनों को बहिनें ही नहीं कहा जाता, अपितु दोनों के नाम युगल के रूप में साथ साथ आते हैं जैसे द्यावापृथिवी, रोदसी आदिः—

समान्या वियुते दूरे अन्ते ध्रुवे पदे तस्थतुर्जागरूके ।
उत स्वसारा युवती भवन्ती आद ब्रुवाते मिथुनानि नाम ।।
(ऋ० ३।५४।७)

दो यमजों का अत्यन्त मनोहर वर्णन अश्विनौ की स्तुति में प्राप्त होता है। अश्विनौ को एक ही वृक्ष पर रहने वाले दो गृध्र (गृध्रेव वृक्षं निधिमन्तमच्छ), दम्पती (दम्पतीव क्रतुविदा जनेषु), दो सींग (शृंगेव नः प्रथमा गन्तमर्वाक्), दो खुर (शफाविव जर्भुराणा तरोभिः) दो चकवे (चक्रवाकेव प्रति वस्तोरुस्त्रा) दो हाथ (हस्ताविव), दो पांव (पादेव) आदि बताकर एक ही मुख के एक साथ बोलने वाले दो ओष्ठ, एक ही शिशु को एक समान दूध पिलाने वाले माता के दो उरोज, एक साथ सांस लेने वाले दो नासारन्ध्र और एक सी बात सुनने वाले दो कान बताया गया हैः—

ओष्ठाविव मध्वास्ने वदन्ता स्तनाविव पिप्यतं जीवसे नः ।
नासेव नस्तन्वो रक्षितारा कर्णाविव सुश्रुता भूतमस्मे ।।
(ऋ० २।३९।६)

यमजो की अत्यन्त समानता का इससे सुन्दर एवं यथार्थ वर्णन अन्यत्र दुर्लभ है।

नाचती सी बहती जल की धारायें किस सहृदय कवि को मोहित नहीं करती। वैदिक ऋषियों ने तो प्रकृति का अवलोकन उससे एक प्राण होकर किया है। इसीलिये उनके लिये बहती हुई जल की धारायें रंभाती दौड़ती हुई गौओं के समान हैंः—

वाश्रा इव धेनवः स्यन्दमाना
अञ्जः समुद्रमव जग्मुरापः ।। (ऋ० १।३२।२)

रंभाती दौड़ती हुई गौओं का दृश्य अपने आप में रोमाञ्चकारी दृश्य है। गौ वस्तुत: प्रकृति का भावप्रवण पक्ष है। वैदिक ऋषि के जीवन में गौ इतनी समाविष्ट थी कि उसे सूर्य की किरणों में भी गौंएं दिखाई देती हैं। उषा स्वयं गौ है और देदीप्यमान सूर्य उससे जन्मा उसका बछड़ा है:—

रुशद्वत्सा रुशती श्वेत्यागात्। (ऋ० १।११३।२)

जल से परिपूर्ण मेघ को प्रायः गौ का ऊध बताया गया है। मरुत् प्रायः उस ऊध का दोहन करते हैं:—

चित्रं तद्वो मरुतो याम चेकिते
पृश्न्या यदूधरप्यापयो दुहुः ।। (ऋ० २।३४।१०)

(हे मरुतो, मैं तुम्हारे उस अद्भुत मार्ग को जानता हूँ जहां अन्तरिक्ष-पुत्र तुम सबके बन्धु होकर ऊध अर्थात् मेघ का दोहन करते हो।) इसी प्रकार विद्युत् रूपी अग्नि अपने पिता अन्तरिक्ष के ऊध को अपने जन्म के द्वारा बहुत अच्छी प्रकार जानता है:—

पितुश्चिदूधर्जनुषा विवेद। (ऋ० ३।१।६)

पर्जन्य के वर्णन में घोर-वृष्टि का भयावह रूप अत्यन्त काव्यात्मक शैली में अभिव्यक्त किया गया है:—

वि वृक्षान् हन्त्युत हन्ति रक्षसो
विश्वं विभाव भुवनं महावधात्।
यत् पर्जन्यः स्तनयन् हन्ति दुष्कृतः ।। (ऋ० ५।८३।२)

(जब पर्जन्य गरजता हुआ दुष्कृतों को नष्ट करता है, तो वह वृक्षों को और राक्षसों अर्थात् दुष्टों को नष्ट करता है। उस समय सारा संसार उसके महावध से भयभीत हो उठता है।)

वह अपने वर्षक दूतों (मेघों) को उसी प्रकार प्रकट करता है जैसे कोई सारथि चाबुक से घोड़ों को प्रेरित करता है। जब पर्जन्य आकाश को वृष्टि-कारक बनाता है तब दूर से ही सिंह की गर्जनायें करता है:—

रथीव कशयाश्वाँ अभिक्षिपन्
आविर्दूतान् कृणुते वर्ष्यां ३ अह ।
दूरात् सिंहस्य स्तनथा उदीरते
यत् पर्जन्यः कृणुते वर्ष्यं नभः ।। (ऋ० ५।८३।३)

इसी प्रसंग में मरुतों के वर्णन भी अत्यन्त आकर्षक हैं । सुचेत मरुत् तीव्र वायु और मेघों के रूप में सिंह के समान गरजते हैं, सब कुछ जानने वाले सुघड़ अंगों वाले वे गजों के समान हैं—

सिंहा इव नानदति प्रचेतसः
पिशा इव सुपिशो विश्ववेदस । (ऋ० १।६४।८)

यहां अन्त्यानुप्रास और छेकानुप्रास दर्शनीय हैं । अपनी शक्ति से वे मरुत् शीघ्रगामी पर्वतों के समान दिखाई देते हैं :—

गिरयो न स्वतवसो रघुष्यदः । (ऋ० १।६४।७)

मरुतों के वर्णनों की तुलना वीरसैनिकों के वर्णन से की जा सकती है । अपने चमकते आभूषणों, भालों, धनुष, बाण, तरकस आदि आयुधों से सज्जित होकर जब ये अपने सुन्दर घोड़ों वाले रथों में निकलते हैं तो वह शोभा दर्शनीय होती है :—

वाशीमन्त ऋष्टिमन्तो मनीषिणः सुधन्वान इषुमन्तो निषङ्गिणः ।
स्वश्वाः स्थ सुरथाः पृश्निमातरः स्वायुधा मरुतो याथना शुभम् ।।
(ऋ० ५।५७।२)

जब मरुत भीषण होकर अपनी घोड़ियाँ जोतते हैं अर्थात् प्रयाण करते हैं तो वे आकाश और पर्वतों को कंपा देते हैं, उनकी गति के भय से वन शून्य हो जाते हैं, वे पृथ्वी को हिला देते हैं ।

धूनुथ द्यां पर्वतान् दाशुषे वसु नि वो वना जिहते यामनो भिया ।
कोपयथ पृथिवीं पृश्निमातरः शुभे यदुग्राः पृषतीरयुग्ध्वम् ।।
(ऋ० ५।५७।३)

शोभनरूप वाले, एक समान दिखने वाले (सम्भवतया समान गणवेष के कारण) वे यमजों जैसे लगते हैं (यमा इव सुसदृशः सुपेशसः) । किन्हीं के

घोड़े भूरे हैं, किन्हीं के लाल; इस प्रकार वे निर्दोष तथा अत्यन्त बलशाली वीर महत्त्व में नभ के समान विशाल प्रतीत होते हैं :—

पिशङ्गाश्वा अरुणाश्वा अरेपसः प्रत्वक्षसो महिना द्यौरिवोरवः ।
(ऋ० ५।४७।४)

प्रयाण करती हुई सजी धजी वीर सेना का यह वर्णन अद्वितीय है। ऋग्वेद के अन्य आकर्षक सजीव वर्णनों में एक तो मण्डूक सूक्त (७।१०१) में वर्षा के प्रारम्भ में मण्डूकों की ध्वनियों, आकृतियों और क्रीडाओं का वर्णन है, और दूसरे अक्षसूक्त (१०।३४) में एक हारे हुए जुआरी की निराश दयनीय अवस्था, उसके परिवार की दुर्दशा आदि का वर्णन उल्लेखनीय है। अक्षसूक्त में ही विरोधाभास द्वारा पाँसों के माध्यम से जुआरी की मनोदशा का अत्यन्त विशद वर्णन हुआ है। जुए के पाँसे ऊपर से देखने में शीतल होते हुए भी पराजित जुआरी के हृदय को जलाते हैं :—शीताः सन्तो हृदयं निर्दहन्ति (१०।३४।९)। रूपक द्वारा गुणनिर्देश की पद्धति सोम के उस वर्णन में दिखाई देती है जहां सोम को देवताओं का ब्रह्मा, कवियों का मार्ग, विप्रों का ऋषि, पशुओं में बलिष्ठ जंगली भैंसा, गिद्धों में श्येन, और वनों का कुल्हाड़ा बताया गया है :—

"ब्रह्मा देवानां पदवीं कवीनामृषिर्विप्राणां महिषो मृगाणाम् ।
श्येनो गृध्राणां स्वधितिर्वनानां सोमः पवित्रमत्येति रेभन् ।।
(ऋ० ९।९६।६)

आध्यात्मिक सौन्दर्य

उपर्युक्त मन्त्र में सोम के उस उदात्त एवं अद्वितीय श्रेष्ठ रूप के दर्शन होते हैं जिसके कारण हमारे मन में सोम ही परम सत्ता के रूप में प्रतिष्ठित हो जाता है. परन्तु इन्द्र के वर्णन में उसकी व्याप्ति का और अधिक स्पष्ट शब्दों में उल्लेख हुआ है। यहां उपमा द्वारा उस व्याप्ति को बताने में और अधिक सहायता मिली है :—

इन्द्रो यातोऽवसितस्य राजा शमस्य च शृंगिणो वज्रबाहुः ।
सेदु राजा क्षयति चर्षणीनामरान् न नेमिः परि ता बभूव ।।
(ऋ० १।३२।१५)

(इन्द्र चलते का और अचर का राजा (एक अकेला),

शान्त जनों का और दृप्त का वज्रबाहु (नियन्त्रक)।
और वही दीपित ही रहता (कृषिकर्मी) मनुजों में,
अरों को ज्यों चक्रपरिधि (त्यों) उनको व्याप रहा है ।।)

इसी प्रकार हम अग्नि के वर्णन में परमेश्वर की व्याप्ति एवं अन्तर्यामिता के दर्शन करते हैं। अग्नि बहुत प्रज्ञावान् है और बहुत रूपों वाला है (बृहत्केतुं पुरुरूपम्—अग्निम्)। अग्नि गुहा अर्थात् हृदयरूपी गुहा में विद्यमान है (गुहा सन्तम्)। परमेश्वर का अपरिमित ऐश्वर्य इस मन्त्र में अत्यन्त स्फुट है :—

त्वमग्ने पुरुरूपो विशे विशे वयो दधासि प्रत्नथा पुरुष्टुत ।
पुरुण्यन्ना सहसा वि राजसि त्विषिः सा ते तित्विषाणस्य नाधृषे ।।
(ऋ० ५।८।५)

तुम हे अग्नि बहुरूपों वाले जन जन के लिये (दयामय)
आयु रखते हो पुराणसम हे बहुतों द्वारा अभिष्टुत ।
बहुत अन्नों के प्रति बल के द्वारा अति शोभित होते हो,
दीप्ति वह तेरी दीप्यमान की नहीं धर्षण के लिये (बनी) है ।)

इसीलिये परमेश्वर के कार्यों के प्रति एक आश्चर्य की अभिव्यक्ति होती है। कितना अद्भुत कार्य है कि परमेश्वर ने द्युलोक को बिना स्तम्भ के थामा हुआ है। इतनी विशाल छत, और कहीं कोई आधार नहीं—अवंशे द्यामस्तभायत् (२।१५।२)। इसीलिये उस सर्वशक्ति सम्पन्न परमात्मा के किसी एक नाम अथवा गुण के प्रति अनिश्चय के कारण हिरण्यगर्भसूक्त में वाणी अथवा बुद्धि की विवशता का भाव इन शब्दों में व्यक्त हुआ है :—

कस्मै देवाय हविषा विधेम (ऋ० १०।१२१)

(हम किस देव के लिये अर्थात् किस नाम वाले परमेश्वर के लिये आहुति द्वारा उपासना प्रस्तुत करें।)

वस्तुतः परमतत्त्व का इदमित्थन्तया निश्चयपूर्वक ज्ञान असम्भव है। अतः वह क्या है, कैसा है, इस ज्ञान की प्राप्ति के प्रति असमर्थता का भाव गवेषक के इन शब्दों में बहुत सुन्दर रूप में अभिव्यक्त होता है :—

को अद्धा वेद क इह प्रवोचत् (ऋ० ३।५४।५; १०।१२९।६)
(कौन निश्चय पूर्वक जानता है, कौन यहां बताये ?)

इसी प्रकार अन्यत्र स्पष्टोक्ति है कि "मैं इस विषय में क्या कहूंगा और क्या सोचूंगा ?"—किं स्विद् वक्ष्यामि किमु नू मनिष्ये ।। (६।६।६)

इन सब वर्णनों तथा आश्चर्यजन्य वचनों एवं असमर्थताबोधक कथनों के अतिरिक्त सम्पूर्ण पुरुषसूक्त (जहां एक सर्वव्यापी पुरुष का वर्णन है), हिरण्यगर्भ सूक्त (जहां सृष्टि के आदि बीज और उसकी शक्तियों का वर्णन है), नासदीय सूक्त (जहां असत् से सत् हुआ या सत् से असत्—इस प्रश्न के उत्तर की अनिश्चयात्मकता बताई गई है), वाक्सूक्त (जहां सर्वोच्च सत्ता वाणी के रूप में प्रकट होती है) जैसे अन्य अनेक सूक्त आध्यात्मिक चिन्तन के उत्तम उदाहरणों के रूप में उद्धृत किये जा सकते हैं। इनका चिन्तन एक आध्यात्मिक भव्यता, एक चिन्तन-पराकाष्ठा का सौन्दर्य प्रस्तुत करता है।

भावसौन्दर्य

परमेश्वर के इस आश्चर्यजनक, सर्वव्यापी, सर्वान्तर्यामी रूप को देखकर भक्त स्तुतियों सहित विनम्र भाव से उसे अपने आपको समर्पित कर देता है। उसके पास स्तुति ही ऐसा पदार्थ है जिसे वह आराध्य के लिये सुरक्षित रखता है। वह स्तुति को उस प्रकार सुरक्षित रखता है जैसे कोई पशुपालक पशुओं को सुरक्षित रखता है:—उप ते स्तोमान् पशुया इवाकरम्। (१।११४।६)

भक्त को विश्वास है कि परमेश्वर उस पर प्रसन्न रहेगा, वह उसे जीवनयोग्य धन में स्थापित करेगा। जिस पर ईश्वर की कृपा नहीं होगी ऐसे व्यक्ति से तुलना करके, भक्त ईश्वर की भक्तवत्सलता इन शब्दों में प्रकट करता है:—कं हनः कं वसौ दधोऽस्मां इन्द्र वसौ दधः ।। (१।८१।३)

(हे इन्द्र तुमने किसका वध किया है और किसे धन में स्थापित किया है ? तुमने हमें ही धन में स्थापित किया है।) यह विश्वास भक्त और उपास्य के अनन्यभाव पर आधारित है। यह अनन्यभाव अतिसुन्दर शब्दों में इस प्रकार संक्षेप में व्यक्त किया गया है—त्वमस्माकं तव ष्मसि ।।

(हे परमेश्वर, तुम हमारे हो, हम तुम्हारे हैं।) इसीलिये पूर्ण समर्पण है। हम नितान्त अप्रशस्त, अकुशल हैं; हे माता, तुम हमें प्रशस्त बनाओ:—

अप्रशस्ता इव स्मसि प्रशस्तिमम्ब नस्कृधि। (ऋ २।४१।१६)

इतना होने पर भी भक्त देखता है कि उसे दुःख भोगने पड़ रहे हैं। वह उनका कारण नहीं जान पाता। अत्यन्त विवश, समर्पित एवं निश्चल भाव से प्रश्न करता है :—

पृच्छे तदेनो वरुण दिदृक्षूपो एमि चिकितुषो विपृच्छम् ।
समानमिन्मे कवयश्चिदाहुरयं ह तुभ्यं वरुणो हृणीते ।।
(ऋ० ७।८६।३)

(पूछता हूँ व पाप वरुण ! (तेरे) दर्शन का इच्छुक
शरण में आता हूँ विद्वज्जन की (यही) पूछने हेतु ।

समान रूप से ही मुझको विद्वान् कहा करते हैं—

"यह ही तुझ पर वरुण क्रुद्ध होता है (सृष्टि का सेतु ।।)

वात्सल्य की भावना प्रकृति में सर्वत्र दिखाई देती है । पृथ्वी माता द्यौः पिता है । वैदिक ऋषि का भावपूर्ण उद्घोष है कि मैं पृथ्वी का पुत्र हूं । उसी भाव प्रवाह में भूमि से प्रार्थना की गई है कि, "हे भूमि, तुम इस बालक को इसी प्रकार ढक लो जैसे कोई माता अपने पुत्र को अपने आँचल से ढक लेती है :—

माता पुत्रं यथा सिचाऽभ्येनं भूम अर्णुहि । (ऋ० १०।१८।११)

अदिति माता है, सारे संसार का निर्माण और पालन करने वाली अखण्डता की भावना की प्रतीक है । भक्त भावविह्वल होकर अदिति से कामना करता है कि वह 'मेरी स्तुतियों को उसी प्रकार स्वीकार करे जैसे माता अपने मनोहर, सुन्दर पुत्र को ग्रहण करती है :—

प्रति मे स्तोममदितिर्जगृभ्यात् सूनुं न माता हृद्यं सुशेवम् ।।
(ऋ० ५।४२।२)

माता के लिये पुत्र मनोहर ही होता है, इस प्रकार भक्त की भावना है कि उसकी स्तुतियां भी उपास्य को आकर्षक लगें और ग्राह्य हों ।

माता अपने शिशु के लिये बहुत कुशल वैद्य होती है । उसका अमृत तुल्य स्नेह और स्नेहसिक्त स्तन्य शिशु के अनेक रोगों का उपचार स्वयं कर देता है । इसीलिये आपः को सबसे अधिक मातृत्वयुक्त वैद्य कहा गया है :—

यूयं हिष्ठा भिषजो मातृतमाः । (ऋ० ६।५०।७)

यही अलौकिक वात्सल्यभावना प्रसिद्ध 'द्वा सुपर्णा' आदि मंत्र में दिखाई देती है । वात्सल्य से सम्बद्ध मातृ सौन्दर्य को भी वैदिक ऋषि ने बड़े कौशल

से व्यक्त किया है। मरुत ऐसे हैं जैसे क्रीड़ारत सुन्दरमाताओं वाले सुन्दर शिशु हों—शिशूला न क्रीडयः सुमातरः। (१०।७८।६) शिशु के सौन्दर्य से माता के सौन्दर्य की यह कल्पना मनोहर है।

धनान्नदानसम्बन्धी सूक्त में दानहीनता की पराकाष्ठा दिखाकर अत्यन्त करुण दृश्य प्रस्तुत किया गया है :—

य आध्राय चकमानाय पित्वोऽन्नवान्त्सन् रफितायोपजग्मुषे।
स्थिरं मनः कृणुते सेवते पुरोतो चित् स मर्डितारं न विन्दते।।

(ऋ० १०।११७।२)

एक ओर एक अन्न का अपेक्षी है, आकर, बोलकर, मांगकर अन्न की कामना कर रहा है और दूसरी ओर दूसरा अन्नवान् होते हुए भी धृष्टतापूर्वक उसके सम्मुख खाता ही जा रहा है। अन्नदान की प्रेरणा देने के लिये कहा है कि इस प्रकार का व्यक्ति संकट के समय किसी रक्षक को प्राप्त नहीं करता। दानभावना को उभारने के लिये चेतावनी देकर समझाया गया है कि मनुष्य को अपने जीवन का दीर्घ मार्ग भी देखना चाहिये। रथ के पहियों के समान धन एक से दूसरे के पास जाता रहता है। आज जो धनाढ्य है, कल वह दरिद्र भी हो सकता है :—

पृणीयादिन्नाधमानाय तव्यान् द्राघीयांसमनु पश्येत पन्थाम्।
ओ हि वर्तन्ते रथ्येव चक्राऽन्यमन्यमुप तिष्ठन्त रायः।।

(ऋ० १०।११७।५)

हम देवताओं, दिव्य शक्तियों से मित्रता प्राप्त करना चाहते हैं क्योंकि उनसे ही आकांक्षाओं की पूर्ति सम्भव है। परन्तु उनसे मित्रता बिना थके, बिना परिश्रम के नहीं हो सकती है। अतप्रत्यक्ष रूप से यहां उत्साह भावना की प्रेरणा दी गई है :—

न ऋते श्रान्तस्य सख्याय देवाः (ऋ० ४।३३।११)

रति भावना का वर्णन उस उपमा में अतीव आकर्षक ढंग से हुआ है जहां बताया गया है कि ज्ञानी मनुष्य के सम्मुख वाणी अपने मर्म उसी प्रकार प्रकट कर देती है जैसे कामनायुक्त पत्नी पति के लिये अपना शरीर उद्घाटित कर देती है :—

उतो त्वस्मै तन्वं विसस्रे जायेव पत्य उशती सुवासाः ।। (ऋ० १०।७१।४)

सत्यभावना को प्रतिष्ठित करने के लिये सत्य को नौकाओं के रूप में कल्पित करके बताया गया है कि सत्य की नौकायें शुभकार्य करने वाले को पार कर देती हैं :––सत्यस्य नावः सुकृतमपीपरन् (९।७३।१)

क्रोधभावना को प्रकट करने के लिये सिंह की निम्नलिखित उपमा हृदयग्राही है :—सिंह न क्रुद्धमभितः परि ष्ठुः (५।१५।३)

(शत्रु मेरे सब ओर उसी प्रकार स्थित थे जैसे क्रुद्ध सिंह के सब ओर)

इस प्रकार भौतिक सौन्दर्य तथा आध्यात्मिक सौन्दर्य पर आधारित सभी प्रकार के भाव सौन्दर्य के और अधिक उदाहरण ऋग्वेद में से उद्धृत किये जा सकते हैं ।

अन्त में ऋग्वेद में सुन्दर के समकक्ष या सुन्दर के आधारभूत सूनर और सूनरी शब्दों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि जहां ये शब्द एक ओर मांसल सौन्दर्य का प्रतिनिधित्व करते हैं, वहीं साथ में सौन्दर्य के उदात्तीकरण अथवा सौन्दर्य के वास्तविक लक्ष्य की भावना भी इसमें निहित है । क्योंकि इनके मूल में 'नेतृत्व करना' अर्थवाली धातु है। वस्तुतः सौन्दर्य वही है जो नेतृत्व करे—आगे ले जाये—कल्याण के मार्ग पर—और फिर सत्य के मार्ग पर इसीलिये अन्य सभी देवताओं के साथ भाग्य, वाणी, सुन्दर स्त्री धन से कल्याण प्राप्ति की भावना सुन्दर शब्दी में व्यक्त की गई है :—

शं नो भगः शमु नः शंसो अस्तु शं नः पुरन्धिः शमु सन्तु रामः ।
(ऋ० ७।३५।२)

शुक्लयजुर्वेदे लावण्यविमर्शः

डा० तीर्थराज त्रिपाठी

संस्कृतभाषेयं सर्वास्वपि विश्वभाषासु प्राचीनतमेति समस्तभाषाशास्त्रविदां डिण्डिमः । भाषान्तरविलक्षणैर्विशिष्टैः प्रकृतिप्रत्ययादिसंस्कारविशेषैः संस्कृतत्वादियं किल संस्कृतभाषेत्यन्वर्थसंज्ञा लेभे । तच्चेदं संस्कृतसाहित्यं द्वेधा खलु विभज्यते—वैदिकं लौकिकञ्चेति । तत्र वैदिके तावद्वेदाः, उपवेदाः, वेदांगानि, पुराणानि, निगमतन्त्रादीनि च संगृह्यन्ते । स कोऽपि अविधातमः पटलोत्पाटनपटीयान् दिव्यतमः प्रकाशो वेदाह्वयो नाम, परमकारुणिकेन भगवता परमेश्वरेण प्रणोदितः । यत्रेदमाम्नायते—

"यज्ञेन वाचः पदवीयमायन्ताभन्वविन्दन्नृषिषु-प्रविष्टाम्" ।

(ऋ० १०-७१-३)

किञ्च—

"तस्माद्यज्ञात्सर्वहुत ऋचः सामानि जज्ञिरे ।
छन्दांसि जज्ञिरे तस्माद्यजुस्तस्मादजायत ।।" (यजु० अ० ३१-७७)

यस्मादृचो अपातक्षन् यजुर्यस्मादयाकषन् ।
सामानि यस्य लोमान्यथर्वांगिरसो मुखम् ।।

(अथ० कां० १०, प्रया० २३, अनु०, मं० २०

"अपौरुषेयं वाक्यं वेदः" इति सायणीयऋग्भाष्ये । "इष्टप्राप्त्यानिष्टपरिहारयोरलौकिकमुपायं यो वेदयति स वेदः "इति सायणीयकृष्णयजुर्वेदीयभाष्य भूमिकायाम् । सायणेन, तत्रादौ श्रीमद्वाजसनेयिमाध्यन्दिन शुक्लयजुर्वेदीयभाष्यकारेण भगवता महीधरेण ग्रन्थस्यास्य प्रस्तावनायां शुक्लयजुर्वेदस्य माहात्म्यं शुक्लत्वाधिकृत्य प्रत्यपादि यद्ब्रह्मपरम्परया प्राप्तं वेदं श्रीवेदव्यासो मर्त्यान्मन्दमतीन्विचिन्त्य तत्कृपया चतुर्धाविभज्य ऋग्यजुः सामाथर्वाख्याश्चतुरो वेदान् पैलवैशम्पायनजैमिनिसुमन्तुभ्यः क्रमादुपदिदेश ते च स्वशिष्येभ्यः । एवं परम्परया सहस्रशाखो वेदो जातः ।

तत्र यजुर्वेदमन्त्रैषु कानिचिद् यजूंषि काश्चन ऋच इति डा० वीरेन्द्र कुमार वर्ममहाभागेन स्वयं सम्पादिते शुक्लयजुर्वेद प्रातिशाख्ये, वाजसनेयि-प्रातिशाख्ये वा ध्वनितम् । किञ्च शाखादिविभागदृष्टया शुक्लयजुर्वेदस्य काण्व-माध्यन्दिनैति शाखाद्वयम्, कृष्णयजुर्वेदस्य च तैत्तिरीय-मैत्रायणी-कठकपिष्टलप्रभृतिशाखाः समुपलभ्यन्ते । याज्ञिकानुष्ठानैः सम्बद्धानां यजुषां संहितात्वाद्यजुषो यजुर्वेदेति संज्ञा । क्षरावसानौ यजुः, "गद्यात्मकं यजुः ।" एतदतिरिच्य "शेषे यजुः" प्रभृति विविधाव्याख्याः यजुषां स्वरूपं प्रतिपादयन्ति ।

तत्र तावत्किन्नाम लावण्यमित्यधिकृत्य भगवतानन्दवर्धनाचार्येण ध्वन्यालोके न्यबन्धि—

"प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम् ।
यत्तत्प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यामिवांगनासु" ।।

(ध्वन्या० १४)

अयमाशयो महाकवीनां वाणीषु ध्वनिरित्थमेव नरीनर्ति, यथा लावण्यं खल्वंगनानामवयवातिरिक्तं विलसन्नापि तासां मौक्तिके भासमानामाभाभिव भासते ।

एतदतिरिञ्च कविकुलशिरोमणिना महाकविना कालिदासेन, नैषधीय-महाकाव्यप्रणेत्रा महाकविना श्रीहर्षेण, हिन्दीभाषाया निबन्धेतिहासालोच-नादिमर्मज्ञेनाचार्येण श्रीरामचन्द्रशुक्लमहाभागेनांगलभाषाया महाकविना स्पेंसरमहाभागेनापिलावण्यमधिकृत्य विशदं प्रतिपादितम्, परं विस्तरभिया लावण्यलक्षणं संक्षेपतः प्रस्तूय "शुक्लयजुर्वेदे लावण्यविमर्शः" इति विषयमधि-कृत्य किंचिन्निरूप्यते ।

वेदेषु यथा विविधा विद्या बहूनि विज्ञानानि, शिल्पकलाः-गणित-ज्यौतिष शास्त्राणि बीजरूपेणोपदिष्टानि, तथैवालंकारनिर्देशोप्यतिरमणीयतया समा-विष्टोऽवगम्यते । प्रायशः प्रमुखाः सर्व एवालंकारा दृग्गोचरीभवन्ति । तेषु कतिचन शुक्लयजुर्वेद् एव लावण्यविमर्शार्थं दिङ्मात्रदिशात्र पुरस्सरीक्रियन्ते सहृदयहृदयाह्लादनाय ।

तत्रादौ काश्चन अनुपमा उपमा एवात्र द्रष्टव्याः—

१. स नः पितेव सूनवेऽग्ने सूपायनो भव ।
सचस्वा नः स्वस्तये ।। (शुक्लय० ३-२४)

पिता इव सूनवे पुत्राय हे भगवन्नग्रे सूपायन: सुखोपगमनो भव । सचस्व सेवस्वेति महीधर: । एतदतिरिच्य अनुप्रासछटाप्यत्र दृष्टव्या -

२. त्र्यम्बकं यजामहे सुगन्धिं पुष्टिवर्धनम् ।
उर्वारुकमिव बन्धनान्मृत्योर्मुक्षीय मामृतात् ।
त्र्यम्बकं यजामहे सुगन्धिं पतिवेदनम् ।
उर्वारुकमिव बन्धनादितो भुक्षीय मामुत: ।। (शु० यजु० ३-६०)

उर्वारुक: फलविशेष: से यथा पवच: स्वबन्धनादि युज्यते एवं मृत्योर्मुक्षीय मोचय ।

३. पुत्रमिव पितरावश्विनोभेन्द्रावयु: काव्यैर्दसनाभि: । (शु० यजु० १०-३४)

यथा मातापितरौ पुत्रं पालयत: एवमुभावप्यश्विनौ हे इन्द्र, त्वाम् आवयु:, त्वं पालितवन्तौ ।

४. मातेव पुत्रं पृथिवी पुरीष्यमग्नि स्वैयौनावमारूषा । (शु० यजु० १२-६१)

उषास्तुति: । येयमुषा माता इव पुत्रं पृथिवीरूपमवस्थाय पुरोष्यं पशव्यं अग्निं स्वे उत्संगे कृत्वा अमा: । अभाषीत् घृतवती ।

५. कन्या इव वहतुमेतवा उ अंच्यंजाना अभिचाकशीमि ।(शु० यजु० १७-९७)

या एता: कन्या एव नवपरिणीता इव । वहतुम् वौढारम् भर्तारम् । एतवं एतुं गमनाय । काश्चन अनुपमा उपमा विविच्याधुना मानवमात्रकृते ज्ञानोपदेशो विहितश्शुक्लयजुर्वेद इत्यधिकृत्यात्रैका ऋक् प्रस्तूयते—

यथैमां वाचं कल्याणीमावदानि जनेभ्य: ।
ब्रह्मराजन्याभ्या शूद्राय चार्याय च स्वाय चारणाय च ।।

यथा इमां वाचं कल्याणीम् अनुद्वेजिनीम् आवदानि जनेभ्यौऽर्याय । ब्राह्मणाय राजन्याय च शूद्राय च अर्याय च ।

परमेश्वरो ब्रूते—यथा जनेभ्य इमां कल्याणीं मोक्षादिसुखप्रदाभिणीं वाचम् ऋग्वेदादिचतुर्वेदोपगूढाम् आ वदानि उपदिशानि तथा युष्माभिरद्याचरणीयमिति दयानन्द: स्वामी ।

शुक्लयजुर्वेदे सख्यभावनाया: कीदृग्लालित्यपूर्णोपदेश इत्यधस्तात्प्रस्तूयते

अमित्रस्य मा चक्षुषा सर्वाणि भूतानि समीक्षे ।

मित्रस्याहं चक्षुषा सर्वाणि भूतानिसमीक्षे ।
मित्रस्य चक्षुषा समीक्षामहे ।। (शुक्लय० ३६-१८)
"दृ विदारणे" विदीर्णोऽपि शरीरे जरया । दृहं दृढीकुरु माम् ।

अत्रमन्त्रे "दृते दृह" इत्यत्र दृवर्णसाम्यात्, मा मित्र मा "इत्यत्र मवर्ण-साम्यात्, मित्रस्याहं मित्रस्य चक्षुषी इत्यत्र मित्रस्येति द्विधानुवर्त्तनात्, चक्षुषा" इत्यस्य त्रिधानुवर्त्तनाच्चानुप्रासः शुक्लयजुर्वेद दीर्घायुष्यस्य भूरिशः प्राथना तद्यथा—

तच्चक्षुर्देवहितं पुरस्ताच्छुक्रमुच्चरत् ।

पश्येम शरदः शतं जीवेम शरदः शतं शृणुयाम शरदः शतं प्रब्रवाम शरदः शतमदीनाः स्याम शरदः शतं भूयश्च शरदः शतात् ।। (शु० यजु० ३६-२४)
तच्चक्षुः । आदित्यरूपं चक्षुः । उच्चरत्-उरितम् । तत्प्रसादाद्वयं शतं शरदः वर्षाणि पश्येम । अत्र पश्येम-जीवेम-शृणुयाम-प्रब्रवाम-स्याम प्रभृतिस्थ-लेषु मवर्णस्यमुहुर्मुहुरावर्त्तनात्,"शरदः-शतमित्यस्य च नैकधासाम्यादनुप्रासः ।
विश्वशान्तेर्महती शाश्वती चावश्यकताऽद्यत्वे धरणीतले युद्धसंत्रस्तैर्मान-वैरनुभूयते । उक्तंच शुक्लयजुर्वेद—
द्यौः शान्तिरन्तरिक्षं शान्तिः पृथिवी शान्तिरापः शान्तिरोषधयः शान्ति ।
............शान्तिरेवशान्तिः सा मा शान्तिरेधि । (शुक्लय० ३०-१७)

द्युलोकरूपा-अन्तरिक्षरूपा च या शान्तिः, सा माम् एधि ।

अत्र "शान्तिरापः शान्तिरोषधयः" इत्यत्र रकारानुवर्तनाद् "वनस्पतयः शान्तिर्विश्वेदेवाः शान्तिरित्यत्र वकारानुवर्त्तनाच्छान्तीतिपदस्य च मुहुर्मुहुरनु-वर्त्तनादनुप्रासलालित्यं सर्वथा प्रशस्यार्हमेव ।
शुक्लयजुर्वेद दृष्टान्तालंकारस्यापि लालित्यमितस्ततोऽवलोक्यते तद्यथा—

अहरहरप्रयावं भरन्तोऽश्वायेव तिष्ठते घासमस्मै ।
रायस्पोषेण समिषा मदन्तोऽग्ने मा ते प्रतिवेशा रिषाम ।।
(शुक्ल यजु० ११-७५)

हे अग्ने, तव प्रतिवेशाः त्वराज्ञया सन्तो वयं मा रिषाम मा हिंसनं प्राप्नुमः । तत्र दृष्टान्तः—अश्वायेव तिष्ठते ।

एतदतिरिच्यशुक्लयजुर्वेदे ब्राह्मणराजन्यविट्शूद्रसम्बन्धिन्याः सामाजिक्याः व्यवस्थाया अपि विवरणं सुतरामुपलभ्यते। तद्यथा—

रुचं नो-धे-हि ब्राह्मणेषु रुचं राजसु नस्कृधि।
रुचं विश्येषु शूद्रेषु मयि धेहि रुचा रुचम् ॥
(शुक्लयजु० १८-४८)

रुचं दीप्तम् अस्माकं ब्राह्मणेषु, राजसु, विश्येषु-वैश्यषु, शूद्रेषु च कृधि-कुरु।

अत्र मन्त्रे रुचशब्दस्य पौनः पुन्येनावर्त्तनादन्ते च रुचा-रुचमित्यस्य पाठाद्यत्स्वाभाविकं पदलालित्यं तत्को नाम सहृदयो न स्वीकुर्यादिति।

मनुष्येण तावद् बलवता ओजस्विना तेजस्विना च भवितव्यं सर्वतः प्रागिति मौलिकः सर्वसम्मतः कल्पः। तदेव प्रार्थनारूपेणोपदिशति—

तेजोऽसि तेजो मयि धेहि वीर्यमसि वीर्यं मयि धेहि
बलमसि बलं मयिधेह्योजोऽस्योजो मयिधेहि
मन्युरसि मन्युं मयि धेहि सहोऽसि सहोमयि धेहि ॥ (शुक्लय० १९-९७)

हुतोच्छिष्टमक्षश्चतूरात्रिमग्निहोत्रं जुहोतीति व्रतम्। श्रत् सत्यं धीयते यस्यां सा श्रद्धा आस्तिक्यबुद्धिः पुण्यवतां मनोविशेष इति महीधरः। श्रद्धया सत्यं ज्ञानमनन्तं ब्रह्माप्यते। श्रद्धां विना ज्ञानाभावात्। अत्राप्यनुप्रासलालित्यं सुतरामेव दृक्पथमवतरति।

अपरं च—

पुनन्तु भा देवजनाः पुनन्तु मनसा धियः।
पुनन्तु विश्वा भूतानि जातेवरः पुनीहि मा ॥ (शु० यजु० १९-३९)

देवजना देवानुगामिनः। त्वमपि हे जातवेदः पुनीहि माम् अत्राप्यनुप्रासालावण्यं नाल्पयिः। शुक्लयजुर्वेद कर्मकाण्डमतिरिच्य ज्ञानकाण्डमपि चत्वारिंशत्तमेऽध्याये सुतरामुपदिष्टम्। अतो हि ज्ञानकाण्डसम्बन्धिनः केचन मन्त्रा अत्र निदिश्यन्ते—

१. ईशा वास्यमिद सर्वं यत्किंच जगत्यां जगत्।
तेन त्यक्तेन भुंजीथा मा गृधः कस्यस्विद्धनम् ॥ (शु० यजु० ४०-१)

अत्रदध्यंगाथर्वणऋषि स्वशिष्यं पुत्रं वा गर्भाधानादि संस्कारै संस्कृतशरीरमधीतवेदमुत्पाति पुत्रं यथाशक्ति अनुष्ठितयज्ञमपापं निस्पृहं यमनियमवन्तमतिथिपूजापनीतकिल्विषं मुमुक्षुमुपसन्नं शिक्षयन्नाह ईशावास्यमित्यादि ।

२. कुर्वन्नेवेह कर्माणि जिजीविषेच्छतं समाः ।
एवं त्वपि नान्यथेतोऽस्ति न कर्म लिप्यते नरे ।। (शु यजु० ४०-४२)

३. हिरण्मयेन पात्रेण सत्यस्यापिहितं मुखम् ।
योऽसावादित्ये पुरुषः सोऽसावहम् ।। (शु० यजु० ४०-१७)

एतद्वै तदक्षरं गार्गि अस्मिन्वा आकाश ओतश्च प्रोतश्चेति ओतप्रोतासामान्यात् आकाशनैवैतदयं ब्रह्माभिहितं स्यादिति ।

The Upanishadic Bliss (आनन्द) and Aesthetic Experience

Dr. T. R. Sharma

Thomas Munro has observed that in most of the histories of Asian philosophies there is no mention of the words aesthetics, art, beauty and the words related thereto[1]; the entire Sanskrit literature is a testimony of the fact that we can hardly find out any traces of an analytical study of the aesthetics as compared to the west nowadays. We have been attracted towards this type of study only in the beginning of the present century though aesthetical interest has been a part of philosophical studies in the west since the times of Plato. But after a careful study of the aesthetics as propounded by the western philosophers, it can be easily vouchsafed that Indian seers were very much conversant with the aesthetical thinking, though we do not have any exact word to connote the true concept of aesthetics. If we look at the Vedic literature and more so at the Upaniṣads, we find that aesthetics is very much present there in the garb of metaphysical and moral discussions. The fundamental postulate of Indian thought seems to be explained in the speculations of the Upaniṣads. Here the problem of knowledge (Jñāna) and the problem of experience are bound together in an indissoluble unity.[2] One important constituent of aesthetic experience, namely delight is to be found in the Upaniṣads in the name of Ānanda and strangely enough, this type of bliss is always associated with Brahman in the Upaniṣads. In a sense, in a higher analysis they are almost said to be

---

1. Oriental Aesthetics. p. 17, The Pree of Western Reserve University Cleveland Ohio, 1965.
2. Sneh Pandit, An Approach to the Indian Theory of Art and Aesthetics, p. 5. Delhi. 1977

tantamount to each other in the Upaniṣads. In the words of the Bṛhadāraṇyakopaniṣad (3.9.28.7) there are three concepts namely Vijñāna, Ānanda and Brahman. Śankara while explaining this passage states that Vijñāna is a mere manifestation (Vijñapti) of Brahman, thus in the ultimate analysis we find that the mere manifestation of Brahman is mundane or empirical and in the final stage both Brahman and Ānanda are merged into which is not quite removed from what is called the aesthetic experience in the west.

Before proceeding further, it is safer to have a formal and systematic definition of aesthetics for our discussion. The word "Aesthetics" is borrowed from Greek. It is modified form of Greek word which meant of or pertaining to the things perceptible by senses, things material, as opposed to things thinkable or immaterial. It is the plural of "Aesthetic" used as collective singular.[1] There are two dictionary meanings of the word 'aesthetics' :

(i) the study of the qualities perceived in the works of arts, with a view to the abstraction of percepts,

(ii) the study of the mind and emotions in relation to the sense of beauty.[2]

When we have a glance at the western philosophers, we find that almost all of them have associated emotion, intellect, cognition, spirit, joy, passion, imagination and finally the beautiful with aesthetic experience. The western philosophers have also discussed the aesthetic experience from the subjective and objective points of view. The historical perspective of the western philosophers shows that when they talk of aesthetics, presumably some sort of art object is their prime concern and subsequently the poetic and the intellectual enjoyment derived from reading a particular poem or seeing a scene of drama,

---

1. Pandeya. K. C. Comparative Aesthetics, Voll. II (Western Aesthetics), p. 1, Varanasi, 1972.
2. The Random House Dictionary of the English Language, p 22, Delhi, 1972.

technically forms what is called aesthetic experience. These philosophers have also talked of different levels of this type of experience.

Plotinus says that the Absolute is True and Good. He seems to put the Beautiful in a slightly lower position than True or Good. Plotinus represents aesthetic exprience to be akin to mystic experience[1]. According to him aesthetic experience i.e., recognitive experience consisting in cognising the Idea itself in the reflection of it and forthwith entering into spiritual life[2]. Aesthetic experience, according to Descarte, is the experience of intellectual joy, accomplished by any passion that may be aroused either by reading a strange adventure, a creation of free imagination or by presentation of it on the stage[3]. Leibniz holds that there are various levels of aesthetic experience, the lower of which leads to the higher, that we have sensory, emotive, intellectual and spiritual experiences in succession from a good piece of art and that there is an artistic faculty, taste, which is a means to these experiences at different levels. According to him both the subjective and the objective aspects of aesthetic experiences are indefinable at the final level. The fourth and final level of aesthetic experience according to Leibniz is characterised by the experience of universal harmony got through its symbolic presentation in art[4]. Hegal speaks of art as the Absolute and says that Absolute Spirit can be apprehended in the guise of external sense-objects[5]. Among the British thinkers we find that Locke, Addison, Hume and Bruke recongnise emotive element in aesthetic experience[6]. The famous critic I.A. Richards very much doubts if aesthetic experience is different from other types of experiences and maintains that in fact Aesthetics has hardly yet reached the scientific stage, in which succeeding investigators can start where their predecessors

1. Pandeya, K.C. "Comparative Aesthetics", Vol. II, p. 132.
2. Ibid. p. 162.
3. Ibid. p. 208.
4. Ibid. pp. 283-84.
5. Ibid. p. 462.
6. Ibid. p. 563.

left off.[1]

We can summarise the theory of aesthetic experience as follows. Beauty is an object of disinterested delight which is close to pure joy. The import of this sentence can even be summarised as : Delight is beauty. When we apply this dictum of delight being beauty to the Upaniṣads ; we find that there seems to be some basic negation towards the whole beauty itself; because we Know that the complete system of thought of the Upniṣads is fundamentally based on the negation of everything whatsoever. Thus we come to a paradox in which there is no such thing which can save us from this ambiguous situation. But on the other hand we find that the Upaniṣads are replete with metaphysical aesthetics on a large scale. If we go a little further upto the times of the Vedic Saṁhitās, we find that the Vedic period affords us a very good view of the primeval metaphysical aesthetical form in the concept of Hiraṇyagarbha (the prime-golden egg). There is a frequent mention of this in the Upaniṣads too. Coming to the Hiraṇyagarbha itself, we find that this fits in all the dimension-free concepts of beauty, of symmetrical, non-symmetrical, round, flat, compound, form, formless and the light. The concept of Hiraṇyagarbha is the prime imagination of the ancient sages in words of the modern term of beauty, which is devoid of all dimensions. To me, it appears, that this was their basic and the foremost manifestation of their sense of beauty from which everything has come into existence. They visualised such a moment in which, there was no light, no darkness, no left, no right, no up and no down. This was merely a golden egg shaped hypothetical beauty which is responsible for the entire creation of God. This is the base of beauty which is further elaborated in so many images and symbols of the Upaniṣads at so many places. For our point of view we may illustrate a few of them. The Īśopaniṣad (15) refers to a situation where truth is covered with a golden disc. Cf. The face of truth is covered with a golded disc. Unveil it, O Puṣan, so that I who love the truth may see it (translation : Radhakrishnan, The Principal Upaniṣads). In another beautiful image of a web, the

1. Richards I.A. 'Principles of Literary Criticism', p. 72, foot-note, London, 1963.

Muṇḍakopaniṣad (1.1.7) declares that as a spider creates its web and finally swallows it, as the herbs sprout on the earth, as the hairs grow on the body ; similarly the whole universe comes into existance from that imperishable Brahman. The Kaṭhopaniṣad (1.3.1) declares that the knowers of Brahman call him as the shade and the sunshine. The Kaṭhopaniṣad (2.2.1) and the Śvetāśvataropaniṣad (6.14) refer to a situation where the sun does not shine, neither the moon, nor the stars. There these lightnings shine not, how there this fire. Because he shines, everything shines after. By His light all this shines. Again the Śvetāśvataropaniṣad (4.1) speaks of him as colourless, gives rise to various colours in different ways with the help of His own power. These types of metaphysical and aesthetical forms can be multiplied and thus this whole panorama of metaphysical aesthetical form comes under the term which is called beauty or art in aesthetic parlance. John Dewey[1], while talking of art as aesthetic experience raises a very fundamental problem of language when he says that we have no words in English language that unambiguously includes what is signified by the words "artistic" and "aesthetic". Since "artistic" refers primarily to the act of production and "aesthetic" to that of perception and enjoyment, the absence of a term designating the two processes taken together is unfortunate.

This concept of Hiraṇyagarbha and various other images described in Upaniṣads can be easily said "artistic". It may be mentioned again here that this artistic and primeval view of beauty, which is a supreme sensous factor in aesthetic experience, is very emphatically negated by the Upaniṣadic sages through the dictum of Neti-Neti. Thus successive negation of artistic leads us to a situation which is technically known as Brahmānanda. As far as the Upaniṣadic thoughts are concerned, the Taittirīyopaniṣad and Bṛhadāraṇyakopaniṣad make very significant contribution towards the concept of aesthetic experience. The successive passage from Annamaya Kośa to the Ānandamaya Kośa reveals the highest form of bliss starting from the empirical stage to the supreme Bliss stage. All the Kośas are really superimposition of Avidyā, the only Reality

1. John Dewey, 'Art as Experience', p. 46, New York, 1934

being Brahman and Ānanda. Each successive Kośa being subtler than the previous one, claims to be more entitled to be regarded as the real self, as the enquirer looks deeper and deeper. Brahman is described in this Upaniṣad as being divested of all conditions and having no characterising features whatever, is likely to be considered as altogether non-existent.

As far as Ānanda is concerned in relation to Ātman ; the Taittirīyopaniṣad[1] says "Verily, different from and within that which consists of understanding (Vijñānamaya) is the self (Ātman) consisting of bliss. By that this is filled, According to this Upaniṣad this is a mere statement signifying the fact that the self is full of bliss and is of the form of understanding or realisation (Vijñānamya). In other words we can say that the self is here equated with bliss or delight. While commenting upon this passage Śaṅkara[2] says that Ānanda is the name of ordinary pleasure but subsequently he also equates Ānanda with the Supreme Brahman, In the same context the same Upaniṣad[3] further propounds : "That verily is the essence of existence. For, truly, on getting the essence, one becomes blissful". In the opinion of this Upaniṣad this Ānanda is very essential for one's being and breathing.[4] In the foregoing lines the Taittirīyopaniṣad has very categorically mentioned that the self is nothing but the bliss itself. Realisation of the self is the realisation of the Ānanda (Bliss).

Having once established a complete identity between Brahman and Ānanda, the Taittirīyopaniṣad proceeds further to investigate into the forms of bliss in section eight. The Upaniṣad declares that the hundred times of human bliss is one

---

1. Taittirīyopaniṣad 2.5.1.
   तस्मादा एतस्माद्विज्ञानमयादन्योऽन्तर आत्मानन्दमय: ।
   तेनएष: । — — — आनन्द आत्मा ।
2. Śaṅkara on Taittirīopaniṣad 2.5.1.
   आनन्द इति सुखसामान्यम् । आनन्द इति परं ब्रह्म ।
3. Ibid. 2.7.1.
   रसो वै स: । रस ह्येवायं लब्ध्वानन्दी भवति ।
4. Ibid.
   को ह्येवान्यात्क: प्राण्याद् यदेष आकाश आनन्दो न स्यात् ।

bliss of human fairies and also of a man who is well-versed in the Vedas and who is not smitten with desire. Similarly hundred times bliss of human fairies is one bliss of divine fairies and also of a man who is well-versed in the Vedas and who is not smitten with desire. What is a hundred times the bliss of the divine fairies, is the bliss of the Fathers in their long enduring world and also of a man who is well-versed in the Vedas and who is not smitten with desire. What is a hundred times the bliss of the fore-fathers in their long enduring world, that is the one bliss of the gods who are born so by birth, also of a man who is well-versed in the Vedas and who is not smitten with desire . . . . What is a hundred times the bliss of Prajāpati, that is one bliss of Brahmā, also of a man who is well-versed in the Vedas and who is not smitten with desire[1]. This analysis of the Bliss in relation to self, is the analysis of the Ānanda as enjoyed successively by the human being, the human fairies (Manuṣyagandharva), the divine fairies (Devagandharva) the gods and finally Prajāpati. This analysis shows that the big magnitude of bliss as enjoved by the lower beings is a small fragment of bliss as enjoyed by the higher beings. On this the famous commentator Śaṅkara[2] raises a fundamental question. Is this Ānanda just like one derived by the pursuit of worldly pleasure, that is a natural one? Śaṅkara[3] further says that the mundane bliss is part of the Brahman Bliss. Śaṅkara says in that very context that Brahma is all-pervading in the world in the form of Samaṣṭi and Vyaṣṭi[4]. There all the different forms

1. Taittirīyopaniṣad 2.8.1.
2. Śaṅkara on Taittirīyopaniṣad 2,8.1.
किमानन्दो विषयविषयिसंबन्धजनितो लौकिकानन्दवत्
आहोस्वित् स्वाभाविक: ? इत्येवमेषा आनन्दस्य मीमांसा ।
3. Śaṅkara on Ibid. 2.8.1.
लौकिकोऽप्यानन्दो ब्रह्मानन्दस्यैव मात्रा ।
4. Śaṅkara on Taittirīyopaniṣad 2.8.1.
ब्रह्मा समष्टिव्यष्टिरुप: संसारमण्डलव्यापी । तत्रैते आनन्दभेदा एकतां गच्छन्ति । स एष हिरण्यगर्भ ब्रह्मा ।

of Ānanda become one. He is verily Brahman in the form of Hiraṇyagarbha. When Śaṅkara associates Brahman with Hiraṇyagarbha, this shows that Bliss is himself Brahman and the same is Hiraṇyagarbha. On this whole discussion of Ānanda and Brahman, the Bṛhadāraṇyakopaniṣad[1] makes a final comment by saying that "on a particle of this very bliss other creatures live." Śaṅkara[2] compares these particles of Bliss only as seen by ignorance to drops of sea-spray implying thereby that wordly pleasures are far ever one with Brahmānanda which is intensively Brahman himself. As far as the behaviour of such a man, who has acquired this Bliss, is concerned the Taittirīyopaniṣad finally says, "Whence words return along with the mind, not attaining. It, he who knows that bliss of Brahman fears not from any thing at all. Such a one, verily, the throught does not torment, why have I not done the right ? Why have I done the sinful ?"[3] A man who has truly acquired this type of Ānanda, is supposed to be truly enjoying the Hegelian type of Absolute. He is verily above the petty concepts of right and sinful. This is all the behaviour of a man, which we may prefer to call the aesthetic experience in the philosophical parlance. The bonds of subjectivity and the objectivity do not exist for such a man. There might be many others who feel this type of bliss in their day-to-day life, but unfortunately never have had the chance to observe such a phenemenon. Aesthetic experience can and does occur at various levels and in varying degrees, it is a temporary state in which most normal persons probably enter many a time even if only for brief mo-

1. Bṛhadāraṇyakopaniṣad 4.3.32.
एतस्यानन्दस्यान्यानि भूतानि मात्रामुपजीवन्ति ।
2. Śankara on Bṛhadārṇyakopaniṣad 2.8.1
स एष आनन्दः, यस्य मात्रा समुद्राम्भस इव विपुषः प्रविभक्ताः यत्रैकतां गताः स एष परमानन्दः स्वाभाविकः ।
3. Taittiriyopaniṣad 2.9.1.
यतो वाचो निवर्तन्ते अप्राप्य मनसा सह । आनन्द ब्रह्मणो विद्वान् न बिभेति कुतश्चनेति । एत ह वाव न तपति । किमहं साधुनाकरवम् । किमहं पापकरवमिति ।

ments[1]. Leibniz[2] observes that at this level of aesthetic experience microcosm becomes macrocosm, the individual is transferred into universal.

The Bṛhadāraṇyakopaniṣad[3] puts all the three : Vijñāna, Ānanda and Brahman in one perspective. Śaṅkara in this[4] connection explains that Vijñāna is Vijñapti (manifestation) and the Vijñapti is also Ānanda. Śaṅkara further says that this Ānanda is not like the worldly pleasure but this is used juxtaposedly in relation to Brahman, i.e. Brahman is Ānanda itself. Ānanda is not an adjuct of Brahman but Ānanda is Brahman and nothing else. The later Vedānta school of thought preferred to use three adjucts with Brahman i.e. Sat (Existence), Cit (Consciousness), Ānanda (Bliss). But according to Śaṅkara Sat, Cit and Ānanda are not the qualities or properties which are possessed by Brahman as their substratum. Śaṅkara is of the opinion that in the absolute the distinction between essence and existence is transcended and the latter is inseparable from the former. A noted commentator like Rāmānuja tries to explain the relation between Brahman and the qualities of Sat, Cit and Ānanda by his theory of Viśeṣya and Viśeṣaṇa or substance and the attribute.

As far as the experience part of this Ānanda (Bliss) is concerned, Śaṅkara[5] is of the opinion that there can be no distinction between Ānanda (Bliss) and the Ānandī (the enjoyer of the Bliss). Thus judged from the western point of view this is the same kind of experience as is called the aesthetic experience in the world of art or literature. The only major difference between the two is that in the former case the sub-

---

1. Sneh Pandit, An Approach to the Indlan Theory of Art and Aesthetics, p. 28.
2. Pandeya, K.C. Comparative Aesthetics, Vol. II, p. 284.
3. Bṛhadāraṇyakopaniṣad 3.9.7.28.
   विज्ञानानन्दं ब्रह्म ।
4. Śaṅkara on Bṛhadārṇyakopaniṣad 3.9.7.28.
   विज्ञानं विज्ञाप्तिविज्ञानं तच्च आनन्दम ।
5. Śaṅkara on Bṛhadāraṇyakopaniṣad 4.3.33.
   आनन्दानन्दिनोरभेद् निर्देशान्नाथन्तिरभूत ।

stratum of the art exists simultaneously with the aesthetic experience thereof; whereas in the case of latter Ānanda (Bliss) only remains and the metaphysical substratum of this Bliss is altogether negated to the full extent and the enjoyer of the Bliss (Ānanda) enjoys this Bliss in its totality, which is complete in all respects. In a way we can say that Vijñāna (manifestation), Ānanda (Bliss) and Brahman were subsequently replaced with Sat (Existence), Cit (Consciousness) and Ānanda (Bliss) by the later adherents of Vedāntic school of thought. If we properly analyse this proposition, we see that Vijñāna (manifestation), is Sat (Existence), Ānanda (Bliss) is Cit (Consciousness) because it is only the consciousness which leads to Ānanda (Bliss) and whereas in the third part we see that Brahman is nothing but Ānanda (Bliss). The Muṇḍakopaniṣad[1] very rightly affirms that the wise perceive Brahman clearly by the Vijñāna (manifestation) which is blissful immortal and shines forth.

An attempt has been made in the foregoing pages to understand the blissful stage of Brahman in the light of the modern concept of aesthetic experience. The nature of Brahman as enjoyed in the form of aesthetic experience is natural and leads one to higher and higher. The whole world enjoys a mere fragment of that Supreme Bliss or rather only touches that Bliss.

1. Muṇḍakopaniṣad 2.2.8.
तद्विज्ञानेन परिपश्यन्ति धीराः आनन्दरूपममृतं यद्विभाति ।

व्यास की सौन्दर्य कल्पना
(भागवत के दशम स्कन्ध के आधार पर)

जौहरी लाल

मनुष्य समाज में रहता हुआ विभिन्न क्रियाओं में व्यस्त रहता है। इन क्रियाओं के परिणामस्वरूप उसके हृदय में अनुभूति होती है, वह चाहे सुखद हो चाहे दुखद। किन्तु जिस वस्तु से मानव मन में कोई सुखद अनुभूति होती है, वह उसे सुन्दर कह उठता है। उदीयमान सूर्य से पूर्व की लालिमा, निरभ्र आकाश की नीलिमा, शरद ऋतु की पूर्णिमा की छटकी हुई चांदनी, सतरंगों से युक्त इन्द्रधनुष, स्वर्णिम सरसों का फूल, रक्त एवं श्वेत कमलादि मानव मन को सुन्दर लगते हैं; क्योंकि वे सुखद अनुभूति हैं। यही सुखद अनुभूति सौन्दर्यानुभूति है। जब किसी वस्तु का रूप हमारे मन को नीरस लगता है तो हम उसके प्रति विमुख हो जाते हैं और जो रूप मन की वृत्ति को सतत उद्बुद्ध एवं आकृष्ट करता है, वह हृदय में चिर नवीनता को प्राप्त होता है और मन को आकर्षित करता है। शायद इसी तथ्य की अभिव्यक्ति महाकवि माघ ने 'क्षणे क्षणे यत्नवतामुपैति तदेव रूपं रमणीयताया:[1] द्वारा की है।

सौन्दर्य एक पारिभाषिक शब्द है। सौन्दर्य के स्वरूप तथा उसके लक्षण के सम्बन्ध में प्राचीन काल से लेकर अब तक विद्वानों ने अनेक गवेषणाएं की हैं और इन्हीं के फलस्वरूप सौन्दर्य तत्त्व की आधुनिक युग में बड़ी चर्चा है। सौन्दर्य के किंचित् लक्षण देते हुए भारतीय एवं पाश्चात्य विद्वानों ने जिस सौन्दर्य का स्वरूप प्रस्तुत किया है उसी के परिप्रेक्ष में व्यास की सौन्दर्य कल्पना (भागवत के दशम स्कन्ध के आधार पर) प्रस्तुत की जा रही है।

पश्चिम के प्राचीन विद्वानों में 'डिडोरा' का कहना है 'कि सौन्दर्य सम्बन्ध बोध पर ही निर्भर करता है। सुन्दर वस्तु के अंग प्रत्यंग परस्पर एक सूत्र में ग्रथित रहते है अतः सुन्दर वस्तु के अंग प्रत्यंगों का सम्बन्ध बोध ही सौन्दर्य है।"[2] 'प्लेटो' ने सौन्दर्य को तत्वज्ञान का साधन माना है। सौन्दर्य में शिव-

---

1. माघ—शिशुपालवध ४।१७
2. Beauty consists in the perception of relations.

कल्याण विधान का तत्त्व स्वभावतः निहित है। सौन्दर्य दिव्य सत्य का दर्शक है। सौन्दर्य के प्रसंग में 'अरस्तू' का मत है कि "सुन्दर वह शिव है जो इस लिए आनन्ददायक है क्योंकि वह शिव है।"[3] 'अगस्टाइन' ने 'आकृतिमूलक बाह्य सौन्दर्य को गौण स्थान दिया और आध्यात्मिक सौन्दर्य को मुख्य। किसी भौतिक पदार्थ की सुन्दरता उसके अंगों के सामंजस्य के साथ ही उसके वर्ण-माधुर्य पर आश्रित होती है, लेकिन उसका वर्ण माधुर्य कितना महान् हो उठेगा जब परमपिता के राज्य में अध्यात्म की ज्योति सूर्य की तरह उद्भासित होती रहेगी।'[4] 'वामगार्टन' ने संवेदन-मूलक प्रत्यक्ष ज्ञान (Preception) और अनुभूति (Feeling) इन दोनों के लिए सौन्दर्य (Aesthetic) शब्द का प्रयोग किया। तभी से योरोपीय साहित्य में सौन्दर्यशास्त्र अथवा कलादर्शन के लिए 'Aesthetic' का प्रयोग प्रचलित हो गया। शिलर (Shiller) का कथन है कि 'सौन्दर्य हमारे लिए सचमुच वस्तु है, क्योंकि इसकी अनुभूति हमें किसी विचार के फलस्वरूप प्राप्त होती है। साथ ही, यह हमारी एक भावदशा है क्योंकि अनुभूति के बिना इसका प्रत्यक्षीकरण सम्भव नहीं। इस तरह यह रूप है, क्योंकि इसका हम ध्यान करते हैं। यह प्राण है, क्योंकि हम इसका भावन करते हैं। संक्षेप में, सौन्दर्य हमारे भाव और कर्म का संगम-बिन्दु है।[5] 'हिगेल' ने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'Aesthetics' में सौन्दर्य को किसी आत्मा कहा है जो स्वतः इन्द्रिय-गोचर होता है।'[6]

---

3. The beautiful is that good which is pleasant because it is good.
4. The beauty of any material object is congruence of parts together with certain sweetness of colour—But how great will be the sweetness of colour when the righteous shall shine forth like the sun in the kingdom of their father.

   बोसां के इतिहास से उद्धृत—पृ० १३५
5. "Beauty is, therefore, indeed an object for us, because reflection is the condition under which we have a feeling of it; but at the same time, it is a state of our subject, because feeling is the condition under we have a perception of it. It is, therefore, a form, because we contemplate, it is life because we feel it. In one word, it is at once our state and our act."

   बोसांके का इतिहास, पृ० २९०
6. Beauty is the idea as it shows itself to sense.

इस प्रकार पाश्चात्य दृष्टि से सौन्दर्य विवेचन करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि इन्होंने प्रभाव-विधि, वर्ण-विधि आदि द्वारा सौन्दर्य आस्वादन के अवसर पर रसिक के शरीर, हृदय, श्वासोच्छ्वास तथा मानसिक प्रभावों का अध्ययन किया है। गेटे का उपरोक्त मतों के परिणामस्वरूप मत है कि—'सौन्दर्य का स्वरूप निश्चित करना और समझना सम्भव नहीं है, वह एक तरल, भंगुर और अमूर्त आभास-सा है, जिसे परिभाषा की सीमाओं में आबद्ध नहीं किया जा सकता'।[7] ब्रैडले के मतानुसार 'सुन्दर अनंत की सम्पूर्ण सत्ता का प्रतीक है, प्रतिबिम्ब है— — —उदात्त वस्तु की निःसीमता का प्रतीक है।' सुन्दर अनंत की पूर्ण विद्यमानता का प्रतिबिम्ब है, जो अपने को अनुकूल सीमा में बांधकर प्रकट करता है, उदात्त निर्बन्धता का प्रतिबिम्ब है। पहला सर्वव्यापकता और दूसरा निःसीमता का प्रतिरूप है।[8]

सौन्दर्य के तात्विक स्वरूप का विवेचन करते हुए 'हावेल' ने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'भारतीय कला का आदर्श' में लिखा है कि 'इस प्रकार समस्त प्रकृति हमारे लिए सुन्दर प्रतीत होने लगेगी यदि हममें यह शक्ति हो कि हम प्रकृति के भीतर रहने वाली भगवद् प्रज्ञा का साक्षात्कार कर सकें।'[9] प्रो० जी०डी० टाड ने सौन्दर्य को शिव का रूप बताते हुए कहा है—'सुन्दर शिव का ही एक रूप है।'[10] एस० टी० कोलरिज ने सौन्दर्य को इस रूप में व्यक्त किया है—'सौन्दर्य प्रकृति के आत्माधीन होकर एक संकेत के रूप में परिवर्तित होने का नाम है, जिस संकेत के द्वारा आत्मा अपने आपको व्यक्त करती है।[11]

---

7. Beauty is inexplicable, it is a howaring, floating and glittering shadow, whose outline eludes the grasp of definition.
'Gate'
8. 'Beauty . . . is the image of the total presence of the infinite within any limits it may choose to assume; sublimity the image of its boundlessness . . . . . The one of the image of its immanence, the other of its transcendence.
Oxford Lecture on Poetry.
9. So all nature is beautiful for us if only we can realise the Divine Idea with in it. (Havale)
10. The Beautiful is one form of the Good.
(G.D. Tad Prof.)
11. Beauty is the subjection of matter to spirit so as to be transformed into a symbol in and through which the spirit reveals itself. (Coleridge)

अंग्रेजी के प्रसिद्ध कवि जोहन कीट्स का सौन्दर्य के प्रति जो विचार है, वह सत्यनिष्ठ है। उनका कहना है कि—'सौन्दर्य सत्य है, सत्य सौन्दर्य है; बस यही तुम्हें ज्ञात है और यही जानने की तुम्हें आवश्यकता है।'[12]

योरोप की अपेक्षा भारत में सौन्दर्यशास्त्र का अध्ययन किंचित् मात्र ही हुआ है। यहां के दर्शन मर्मज्ञों ने सौन्दर्य को चिन्तन-मनन का विषय नहीं बनाया। हां यदि ध्यानपूर्वक देखा जाए तो यह बात किसी से छिपी नहीं रही है कि भारत में वेद काल से ही सुन्दर के प्रति आकर्षण रहा है। सुन्दर का वर्णन वैदिक काल से परवर्ती काल में केवल साहित्य-शास्त्र तक ही सीमित नहीं रहा, अपितु सुन्दर का विचार कलाओं के प्रसंग में किया गया। अग्नि-पुराण, विष्णुधर्मोत्तर-पुराण, शुक्रनीति, मानसार और चित्र-सूत्र में कुछ ऐसे नियमों एवं आचारों का वर्णन किया गया हैं जो शिल्पकला से सम्वन्वित हैं। जहां योरोप में चित्र और मूर्ति को महत्त्व प्रदान किया गया वहां भारत में काव्य और संगीत का विशेष विवेचन हुआ है। भारतीय मनीषियों एवं विचारकों ने कलामूलक सौन्दर्य को रस नाम से अभिहित किया। काव्य की आत्मा की व्याख्या में जिन सिद्धान्तोंका प्रतिपादन हुआ उन्हें ही सौन्दर्यानुभूति के सिद्धान्त के रूप में स्वीकार किया गया। ऋग्वेद में सुन्दर के अनेक पर्याय-वाची शब्द प्राप्त होते हैं, जिनके अर्थ भेदों को यदि ध्यानपूर्वक जाना अथवा समझा जाए तो भारत के सौन्दर्य-विषयक ज्ञान का स्पष्ट परिचय मिल जाता है। वैदिक ऋषियों ने सौन्दर्य के उत्कर्षापकर्ष में अंलकारों की आवश्यकता पर भी विचार किया है। सौन्दर्य-विषयक भाव को अभिव्यक्त करने वाले अनेक शब्द वेदों में प्राप्त होते हैं। प्रभाकिरण 'अशरीर' अर्थात् अरुचिकर को भा 'सुप्रतीक' अर्थात् बना देती है। प्रस्तुत ऋचा में 'गावः' शब्द का प्रयोग प्रभाकिरण के अर्थ में ही हुआ है—

यूयम् गावो मेदयथा कृशंचिद्।
अशरीरं चित् कृणुथा सुप्रतीकम्॥ (ऋग्वेद ६।२८।६)

वैदिक साहित्य के बाद लौकिक संस्कृत काल में भी सुन्दर शब्द के लिए विभिन्न शब्दों का प्रयोग किया गया है। उपनिषदों में 'सत्यं शिवं सुन्दरं' की अभिव्यक्ति परमपुरुष अव्यक्त के रूप के अंकन में हुई है। उपनिषद् में सुन्दर

---

12. Beauty is truth, truth is beauty, that is all we know on earth, all ye need to know. (John Keats)

शब्द, रूप, रस, प्रकाश तथा आनन्द से एकाकार होकर उपस्थित हुआ है। इसी आनन्द को भारतीय सृष्टि प्रक्रिया का आदि कारण स्वीकार करते हुए 'आनन्दाद्येव खल्विमानि भूतानि जायन्ते' कहा है। कला और साहित्य के क्षेत्र में इसी आनन्द तत्त्व को सुन्दर कहा जाता है।

आनन्द कुमार स्वामी ने 'वैदिक काल की सौन्दर्य भावना एकान्त व्यवहारिक थी उसकी सौन्दर्यानुभूति कौशल या अलंकरण तक सीमित थी'[13] ऐसा एक स्थान पर कहा है। तात्पर्य यह हुआ कि वैदिक तथा उपनिषद् काल में 'विराट' की अनुभूति उत्पन्न हुई, जो परम आनन्द-दायिनी थी, अतः यह अनुभूति ही सौन्दर्य की अनुभूति है।

भारत में सौन्दर्य की अनुभूति मूर्तिकला और साहित्य के माध्यम से की जाती है। सौन्दर्य भावना भारतीय कवियों के मानस में ओत-प्रोत है। वैसे तो सौन्दर्यानुभूति के विस्तृत आयाम हैं किन्तु प्रस्तुत निबन्ध में व्यास की (श्रीमद्भागवतपुराण के दशम स्कन्ध के आधार पर) साहित्यिक सौन्दर्य साधना का क्या स्वरूप है, इस पर प्रकाश डाला गया है। भारतीय कलावंतों के साधना पक्ष पर बौद्ध और योग दर्शन के साथ-साथ उपनिषदों एवं पुराणों का प्रभाव भी प्राप्त होता है। श्रीमद्रूपगोस्वामी ने अपने 'भक्ति रसामृत-सिंधु में कहा है—

'भवेत्सौन्दर्यमङ्गानां संनिवेशो यथोचितम्'[14]

अर्थात् अंगों का यथोचित सन्निवेश ही सौन्दर्य है।

संस्कृत साहित्य में कवियों ने जहां सौन्दर्य के अनूठे चित्र चित्रित किए हैं वहां उन्होंने उसे शास्त्रों का विषय भी बना दिया है। आदि कवि वाल्मीकि ने मर्यादा पुरुषोत्तम राम का विभिन्न सौन्दर्यपरक नामों से सर्वसाधारण को परिचय प्रदान किया है। उनके द्वारा राम के सौन्दर्य की अभिव्यक्ति विशेष विशेषणों—कभी द्युतिमान, कभी समविभक्तांग, कभी स्निग्धवर्ण और कभी सुलक्षण से की गई है। कलाप्रेमी और सौन्दर्य के पारखी भर्तृहरि ने सम्भवतः कोमलत्व, स्निग्धत्व, मृदुत्व आदि गुणों को देखकर ही नारी को सौन्दर्य का उपमान स्वीकार किया है। महाकवि कालिदास और बाण के सौन्दर्य विवेचन और परख की समता तो संस्कृत साहित्य का शायद कोई भी कवि करने में समर्थ नहीं है। ये दो ऐसी दिव्य प्रतिभाएं हैं जिनके सौन्दर्य निरूपण की

13. Vedic Aesthetics Consisted essentially in tne appreciation of skill. (The Dance of Shiva, p. 40)
14. भक्ति रसामृत सिन्धु—रूपगोस्वामी।

बराबरी अन्यत्र कम ही मिलेगी। कवि शिरोमणि कालिदास ने सौन्दर्य के रमणीय चित्रों को प्रस्तुत करने के साथ-साथ उसकी नित नूतनता, पराश्रय--निरपेक्षता, आकर्षकता, आनन्दात्मकता एवं आध्यात्मिकता का वर्णन भी किया है। सृष्टि की अभिनव सौन्दर्य-तरंग की अनुभूति महाकवि को अहरहः होती रहती है। राजा अग्निमित्र को देखकर गणदास कहता है—

न च परिचितो न चाप्यरम्यः-
चकितमुपैमि तथापि पार्श्वमस्य।
सलिलनिधिरिव प्रतिक्षणं मे
भवति स एव नवो नवोऽयमक्ष्णोः ॥[15]

राजा से मेरा पहले से परिचय भी है, ये भयंकर भी नहीं है, फिर भी इनके पास जाने में मुझे हिचक हो रही है। ये समुद्र के समान ज्यों के त्यों सदैव एकरस रहते हुए भी मेरी आंखों को पल-पल में नवीन दिखाई देते हैं। यह सृष्टि समुद्र की भाति शाश्वत है। इसमें उठने वाली छवियुक्त तरंगें भी शाश्वत हैं। ये सौन्दर्य को क्षण-क्षण नव-नव रूप प्रदान करती हैं।

महाकवि भारवि ने भी कालिदास के समान ही रम्यता को निरपेक्ष मानकर ही उसका वर्णन किया है।[16]

साहित्यशास्त्र में सौन्दर्य की चर्चा विभिन्न रूपों में की गई है। अलंकार, रीति, गुण, औचित्य, ध्वनि और रसादि कितने ही सिद्धान्त काव्य के स्वरूप का अंकन करने के लिए निर्मित हुए और उन्होंने काव्य के स्वरूप के साथ साथ सौन्दर्य का भी विचार किया। श्रीमद्रूपगोस्वामी ने अंग-प्रत्यंग के यथोचित सन्निवेश, सुश्लिष्टता आदि को सौन्दर्य कहा है।[17] सौन्दर्य के लिए हमारे यहां आलंकारिकों ने 'चारुत्व' शब्द का प्रयोग किया है। आचार्य वामन ने सौन्दर्यमलंकार' कहकर चारुत्व, सौन्दर्य और अलंकार मानो तीनों को एक कर दिया है। रसवादी आचार्यों ने रस का स्वाभाविक संबंध सौन्दर्य से माना है और रमणीयता से सम्बन्ध रखने के कारण रस-

---

15. मालविकाग्निमित्रम्—कालिदास-२।११
16. न रम्यमाहार्यमपेक्षते गुणम्। किराता० ४।२३
17. अंगप्रत्यंगकानां यः सन्निवेशो यथोचितम्।
    सुश्लिष्टः सन्धिबन्धः स्यात्तत् सौन्दर्यमितीर्यते ॥
    उज्जवलनीलमणि-उद्दीपन, प्रकरण १६-

सिद्धान्त सौन्दर्यसिद्धान्त ही है, ऐसा सिद्ध करने की चेष्टा की है। आचार्य पण्डितराज जगन्नाथ ने 'रसः रमणीयताम् आवहति'[18] कहकर रस को रमणीयता का आधारभूत स्वीकार किया।

उपरोक्त पाश्चात्य एवं भारतीय आचार्यों के मतों के विवेचन से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि सौन्दर्य की अभिव्यक्ति जीवन के सभी अंगों एवं प्रत्यंगों में लक्षित होती है किन्तु जिस विद्वान् की रुचि जिस स्थान विशेष या वस्तु-विशेष में होती है वही वस्तु उसके लिए सौन्दर्याभिव्यक्ति का माध्यम बन जाती है।

भारतीय मनीषियों ने सौन्दर्य की किसी न किसी रूप में व्याख्या एवं अभिव्यक्ति अपनी रचनाओं में की है। महाकवि व्यास ने वैदिक ऋषियों की उदात्त शैली, जो विशृंखल रूप में बह रही थी, को तरंगों के कलरव में बांधने का कार्य किया। व्यास जी ने श्रीमद्भागवत महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ रत्न की रचना की। यह ग्रन्थ भक्तिशास्त्र की सर्वोच्च संहिता होने के साथ-साथ अतिशय गूढ़ दार्शनिक ज्ञान और मनोहारिणी काव्य-गरिमा का भी आकर है। इस पुराण का जहां दार्शनिक महत्व है वहां यह साहित्य का भी देदीप्यमान ग्रन्थ है। इस पुराण के दशम स्कन्ध में श्रीकृष्ण के चरित का सांगोपांग निरुपण है। इस एक स्कन्ध ने ही इस पुराण को जनमानस तक पहुँचा दिया है। इसकी इस महानता का श्रेय व्यास की चित्रण शैली को जाता है। व्यास की इस चित्रण शैली में ऐसा कौन सा अद्भुत गुण था जो कोटि-कोटि पाठकों एवं श्रोताओं को अद्यावधि मन्त्रमुग्ध सा किए हुए है। व्यास की काव्य प्रतिभा के परिणाम स्वरूप वृन्दावन सम्पूर्ण धराधाम का तीर्थ बन गया है। उनकी कला धन्य है जिसने कृष्ण-लीला को प्रतिक्षण नवीनता प्रदान की है और जिसमें अवगाहन करके भक्त हृदय रसमय हो जाता है। व्यास ने हमें एक ऐसा भगवान प्रदान किया, जो जनसाधारण के साथ खेलता, हंसता, गाता, रोता और लड़ाई-झगड़े करता है, वह मायावी है जो सूक्ष्म से सूक्ष्म तथा विशाल से विशाल रूप धारण करने में प्रवीण है, वह ऐसा भगवान् है जो पर्वत भी उठा सकता और ओखली में भी बांधा जा सकता है। वह रासलीला भी रचता है और योगिराज भी है। श्रीमद्भागवत भगवान् की साक्षात शब्दमयी मूर्ति है—'तेनेयं वाङ्मयी मूर्तिः प्रत्यक्षावर्त्तते हरेः।' यह कथा देवताओं को भी दुर्लभ है—'श्रीमद्भागवती वार्त्ता सुराणामपि दुर्लभा।" भागवत सहृदयों के लिए रस की अक्षय निधि है, अनवरत स्रोत है। इसका श्रवण करते ही भगवान् श्री हृदय में आ बैठते

18. रसगंगाधर १।६

हैं—'यस्याः श्रवणमात्रेण हरिश्चित्तं समाश्रयेत।' भागवतपुराण अलौकिक आनन्द से पुष्ट है, इस कथा में रस, सुधा, स्वाद, दिव्य, माधुर्य और स्वर्गिक आनन्द है। भागवत रूपी फल शुक देव जी के मुख से संयुक्त होकर अपूर्व आनन्द रूप हो गया है।[19] भागवत में श्रीकृष्ण के दिव्य चिन्मय सौन्दर्य का पर्याप्त चित्रण किया गया है। भगवान् कृष्ण पृथ्वी और स्वर्ग के सौंन्दर्य का प्रत्यक्ष विग्रह हैं। रूप-रस ऐश्वर्य-माधुर्य, प्रेम और आनन्द की उत्तम कल्पना की सजीव प्रतिमा ईश्वर कृष्ण हैं। वह कृष्ण ज्ञान योग के वश में रहते थे प्रेमाभक्ति से मुक्त न हो पाए भगवान् कृष्ण वेद, यज्ञ, योग, क्रिया, धर्म, मोक्ष, तप और ज्ञान सभी के स्रोत हैं। इन सभी की परिसमाप्ति वासुदेव कृष्ण में ही है। इसी विचार की अभिव्यक्ति व्यास ने इस प्रकार की है—

वासुदेव परा वेदा वासुदेव परा मखाः।
वासुदेव परा योगा वासुदेव पराः क्रियाः॥
वासुदेव परं ज्ञानं वासुदेव परं तपः।
वासुदेव परो धर्मो वासुदेव परा गतिः॥[20]

उपरोक्त पद्यों में व्यास जी ने कृष्ण में ही सभी योगिक क्रियाओं की परिसमाप्ति कितने सुन्दर रूप में प्रस्तुत की है।

विश्वात्मा प्राणियों में प्रकाश उत्पन्न कर अनेकता से एकता का भान कराते हैं और विभिन्न योनियों में अवतार ग्रहण कर सत्व गुण के द्वारा जीवों का भरण-पोषण करते हैं। इसी भाव की अभिव्यक्ति कितनी सौन्दर्यपूर्ण है—

यथाह्यवहितो वह्निर्दारुष्वेकः स्वयोनिषु।
नानेव भाति विश्वात्मा भूतेषु च तथा पुमान्।
भावयत्येष सत्त्वेन लोकान्वै लोकभावनः।
लीलावतारानुरतो देवतिर्यङ्नरादिषु॥[21]

जब भगवान् कृष्ण ने गोपियों के मन हर लिए तो वे उनके बिना कैसे रह सकती थीं, इस भाव का दार्शनिक सौन्दर्य व्यास जी ने प्रस्तुत पद्य में व्यक्त किया है—

ता वार्यमाणाः पतिभिः पितृभिर्भ्रातृबन्धुभिः।
गोविन्दापहृतात्मानो न न्यवर्तन्त मोहिताः॥[22]

---

19. 'शुकमुखादमृतद्रवसंयुतम्' भाग० ६।१।३
20. भा० पु० १।२।२८, २६
21. भा० पु० १।२।३२.३४
22. भा० पु० १०।२६।८

अपहृतात्मानः में आत्मा का अर्थ जीवात्मा है तो इसका अभिप्राय यह हुआ कि भगवान् ने गोपसुन्दरियों की जीवात्माओं का हरण कर लिया तो फिर वे कैसे ठहर सकती थीं। जीवात्मा के अभाव में सभी का अपने शरीर से तत्काल वियोग हो जाता है।

गोपियां श्रीकृष्ण के चरणरज की अनिर्वचनीय आनन्दलहरी में निमज्जित होना चाहती हैं। वे परम साध्वी थीं। उनको पतिव्रतामूर्धन्या भगवती लक्ष्मी के उदाहरण से अभिव्यक्त किया गया है। प्रस्तुत पद्य में गोपियां अपना अनन्य प्रेम भाव और असक्ति व्यक्त करती हुई कह रही हैं—

श्रीर्यत्पदाम्बुजरजश्चकमे तुलस्या
लब्ध्वापि वक्षसि पदं किल भृत्यजुष्टम्।
यस्याः स्ववीक्षणकृतेऽन्यसुरप्रयास—
स्तद्वद्‌वयं च तव पादरजः प्रपन्नाः ॥[23]

आशय यह कि लक्ष्मी की कामना श्रीकृष्ण के चरण-रज के स्पर्श के दिव्य आनन्द में आप्लावित होने की थी। उसी प्रकार गोपियां भी चरणकमल रज की असाधारण मधुरिमा पर मुग्ध हैं। इस रज को प्राप्त करने में वे अलौकिक आनन्द की अनुभूति करती हैं।

श्रीकृष्ण के सौन्दर्य के लिए श्रीमद्‌भागवत में कहा गया है कि निखिल सृष्टि के सौन्दर्य को एक देश में ही स्थापित करके उसका कुछ आभास पाया जा सकता है। इसी धारणा की अभिव्यक्ति कृष्ण की रूप-माधुरी, वर्ण, अंग-विन्यास, वेषभूषा आदि के रूप में प्रस्तुत पद्य में की है—

क्रूरस्त्वमक्रूर समाख्यया स्म नश्च क्षुतिं दत्तं हरसे बताज्ञवत्।
येनैकदेशेऽखिलसर्गसौष्ठवं त्वदीयमद्राक्ष्म वयं मधुद्विषः ॥[24]

बालकृष्ण की अल्पदन्त पंक्ति का वर्णन व्यास जी ने बहुत मनोहारी ढंग से किया है—

निरीक्ष्य मुग्धस्मिताल्पदशनं ययतुः प्रमोदम्।'[25]

गोप बालकों की मण्डली के मध्य में वनभोजनरत बालकृष्ण की छवि प्रस्तुत पद्य में अवलोकनीय है—

23. भा० पु० १०।२६।३७
24. भा० पु० १०।३६।२१
25. भा० पु० १०।८।२३

विभ्रद्वेणुं जठरपटयोः शृङ्गवेत्रे च कक्षे ।
वामे पाणौ मसृणकवलं तत्फलान्यंगुलीषु ।।
तिष्ठन्मध्ये स्वपरिसुहृदो हासयन्नर्मभिः स्वैः ।
स्वर्गेलोके मिषति बुभुजे यज्ञभुग्बालकेलिः ।।[26]

सन्ध्या समय गोचारण से लौटते हुए, वेणुवादन रत, गोरजच्छुरिअलकावलीमण्डित, गोप-बाल-मण्डली से अनुगत, दिव्य पीताम्बरधारी श्याम सुन्दर के जीवन्त चित्र का वर्णन व्यास जी ने भागवत के दशम स्कन्ध में बहुत ही मनोहारी एवं लालित्यपूर्ण ढंग से किया है ।[27]

वेणुगीत के प्रसंग में वंशी के प्रति गोपियों का जो सापत्न्य भाव व्यक्त हुआ है, उसी का विशदीकरण व्यास ने बहुत असाधारण रूप में प्रस्तुत किया है ।[28]

श्रीमद्भागवत के श्रीकृष्ण सर्वांग सुन्दर हैं । भगवान् का वक्षस्थल मूर्तिमान् सौन्दर्यलक्ष्मी का निवास स्थान है—'श्रियो निवासो यस्योरः पानपात्रं मुखं दृशाम् ।' अक्रूर जी कृष्ण को सौन्दर्य की मूर्तिमान् निधि बताते हुए कहते हैं—

'लावण्यधाम्नो भवितोपलम्भनं,
मह्यं न न स्यात् फलमञ्जसा दृशः ।।[29]

इस प्रकार के विभिन्न विशेषणों से यह स्पष्ट प्रतिपादित होता है कि भागवत के श्रीकृष्ण सौन्दर्य के सार-बिन्दु हैं और उनके रोम-रोम में सौन्दर्य और आनन्द की अनवरत धारा प्रवाहित होती रहती है । कृष्ण की दिव्य सौन्दर्य माधुरी से सारी प्रकृति मंत्रमुग्ध हो रही है । सारी सृष्टि उस परम सौन्दर्य से तदाकार होने हेतु व्याकुल हो रही है । श्रीकृष्ण के दिव्य रूपसौन्दर्य में स्मिति का प्रमुख स्थान है । यह स्मिति विभिन्न चेष्टाओं में उद्भूत होती है । कभी योग माया के रूप में मनुष्यों को विस्मय युक्त करती है, कभी ज्ञान के रूप में अज्ञान का नाश करती है, कभी पुष्टि के रूप में विदग्ध जीवों की जलन बुझाती है और कभी शक्ति रूप में आसुरी शक्ति का संहार करती है ।

---

26. भा० पु० १०।१३।११
27. भा० पु० १०।३५।२२,२३,२४
28. भा० पु० १०।१०।२१।६,
29. भा० पु० १०।३८।१०.

श्रीमद्भागवत में श्रीकृष्ण के मुख-सौन्दर्य की स्तुति में स्मिति का प्रभाव निम्न रूप में द्रष्टव्य है—

वीक्षन्तोऽहरहः प्रीता मुकुन्दवदनाम्बुजम् ।
नित्यं प्रमुदितं श्रीमत् सदयस्मितवीक्षणम् ।।[30]

भगवान् कृष्ण का मुख सुधा कलश है। उसका पान मुख से नहीं नेत्र पात्र से किया जाता है। व्रजांगनाएं, हरिणियां आदि अपने नयन पुट से कृष्ण के सुधापूर्ण मुख का पान करती हैं। वे अमृत पान करती हैं सलोने रूप के दर्शन नहीं। श्रीमद्भागवत में नयन पुट से मुख-सुधा पान का चित्रण बड़ा ही आकर्षक है। इस सुधा का पान प्रस्तुत श्लोक की विशेषता है—

तत्र प्रवयसोऽप्यासन् युवानोऽति बलौजसः ।
पिबन्तोऽक्षैर्मुकुन्दस्य मुखाम्बुजसुधां मुहुः ।।[31]

नयनपुट से मुख-सुधा पान करने पर मथुरा के वृद्ध पुरुष भी युवकों के समान अत्यन्त बलिष्ठ और साहसी हो गए थे। कितनी सारगर्भित बात है यह सौन्दर्य पान से वृद्ध का कायाकल्प हो जाता है, ये कथन कृष्ण सौन्दर्य के द्योतक हैं।

भगवान् कृष्ण की वंशी में चराचर को मुग्ध करने की अपूर्व शक्ति है। कवि मुरली के नाद से प्रभावित गोपियों की विगलित दशा का चित्रण करता है। इसी मनःस्थिति का वर्णन भागवतकार ने बहुत ही मार्मिकता से प्रस्तुत किया है—

अश्नन्त्य एकास्तदपास्य भोजनम्
अभ्यज्यमाना अकृतोपमञ्जनाः ।
स्वपन्त्य उत्थाय निशम्य निःस्वनं
प्रपाययन्त्योऽर्भमपोह्य मातरः ।।[32]

भागवतकार ने वेणुगीत में नाद-सौन्दर्य का मोहक विमुग्ध प्रभाव जिस प्रवीणता से चित्रित किया है, वह अतुलनीय है। वेणु-वादन के व्यापक प्रभाव

30. भा० पु० १०।४५।१८.
31. भा० पु० १०।४५।१९
32. भा० पु० १०।४१।२६

के परिणाम स्वरूप देवाङ्गनाओं की जो स्थिति होती है उसका चित्रण बहुत ही श्लाघ्नीय एवं अनूठा है। जिसकी छटा प्रस्तुत पद्यों में द्रष्टव्य है—

कृष्णंनिरीक्ष्य वनितोत्सवरूपशीलं
श्रुत्वा च तत्क्वणित वेणु विचित्रगीत्म ।
देव्यो विमानगतयः स्मरनुन्न सारा
भ्रश्यत्प्रसून कबरा मुमुर्हुविनीव्यः ॥[33]

देवांगनाओं की बात ही क्या है, ये मूढ़मति हरिणियां भी वंशी की धुन सुनकर अपने पति कृष्णसार मृगों के साथ नन्दनन्दन के पास चली जाती हैं और अपनी प्रेम भरी वड़ो-बड़ी आंखों से उन्हें निहारने लगती हैं। कितना है इस मुरली में आकर्षण।[34]

कृष्ण की रासलीला स्थली वृन्दावन धन्य है जो स्वर्ग से भी बढ़कर है, स्वर्ग जिसके सामने तुच्छ है। यह भगवान् कीं लीला-स्थल होने के कारण अतीव रमणीय है। भगवान् कृष्ण प्रकृतिरूपी रंगमंच से अलंकरण हैं, नायक हैं और अलंकार्य हैं। नायक कृष्ण के नायक की वन-माला अधिक सुन्दर लगती है क्योंकि उसमें भावों की तल्लीनता निहित है। इस प्रकार समस्त व्रजमण्डल के कदम्ब, यमुना, वृन्दावन, गोकुल, गोवर्द्धन, मधुवन, गोधन, मोर, करील—आदि सभी मोहक और सुन्दर हैं। प्राकृतिक छटा का वर्णन तो भागवत पुराण में यत्र-तत्र प्राप्त होता ही है किन्तु महारास के संदर्भ में प्रकृति का जो रस-विघूर्णित मदयुक्त और स्नेहमय रूप चित्रित हुआ है वह रस और अलंकार से भिन्न रास और आत्मानन्द का विषय है। व्यास से पूर्व प्रकृति के सम्बन्ध में ऐसी कमनीय और चिर-रमणीय कल्पना किसी कवि ने नहीं की थी। प्रकृति का प्रत्येक कण मस्ती और मादकता की मदिरा से उद्वेलित हो रहा है। सारे वातावरण में कामदेव की मोहकता व्याप्त है और रस की प्यासी गोपियां बेसुध होकर नाच रही हैं। कृष्ण के विभिन्न प्रकार के अलंकार कंकण, किंकिणी, नूपुर और वंशी आदि का अनहद नाद दसों दिशाओं में गुंजायमान है। श्रीकृष्ण की रासलीला का उद्दीपन भाव यमुना ही है और इसका शीतल, पवित्र, विस्तीर्ण, रजत-कणाकीर्ण मंजुल तट-प्रदेश उसकी रासलीला की क्रीड़ा स्थली है। इस रेणुका युक्त यमुना पुलिन का भागवतकार ने भावमय वर्णन निम्न पद्य में किया है—

---

33. भा० पु० १०।२१।१२
34. भा० पु० १०।२१।११

नद्याः पुलिनमाविश्य गोपीभिर्हिमबालुकम् ।
रेमे तत्तरलानन्दकुमुदामोदवायुना ।[35]

भागवत का चन्द्रोदय-वर्णन बहुत ही मनोरमाभिव्यक्ति पूर्ण है चन्द्रदेव ने प्राची दिशा के मुखमंडल पर अपने शीतल किरण-रूपी करकमलों से लालिमा की रोली-केशर मल दी है, मानो प्रियतम ने दीर्घदर्शन के पश्चात् अपनी प्रियतमा को आनन्दित किया हो। उदीयमान चन्द्रमा कितना मनोरम और मोहक होता है, उसका रंग अरुण होता है। वह लक्ष्मी के मुख के समान सुशोभित था। उसकी कोमल किरणों की लालिमा से सारा वन अनुराग के रंग में रंग गया था। चांदनी के द्वारा अमृत का समुद्र मानो उंडेल दिया गया था। उसकी इस मनोहारिकता का वर्णन कितना दर्शनीय है—

दृष्ट्वा कुमुद्वन्तमखण्डमण्डलं रमाननाभं नव कुङ्कुमारुणम् ।
वनं च तत्कोमल गोऽभिरंजितं जगौ कलं वामदृशां मनोहरम् ।।[36]

कृष्ण ने यमुना जी के पावन पुलिन पर जो कपूर के समान शुभ्र चमकीली बालू से चमत्कृत था गोपियों के साथ पदार्पण किया। वह तट यमुना की शीतल और पावन लहरों के स्पर्श से शीतल था तथा कुमुदिनी की सुगन्ध से सुगन्धित वायु से सेवित था। ऐसी प्रणय प्रदीपित प्रकृति के मध्य भगवान् के रास नृत्य की एक झांकी की सौन्दर्याभिव्यक्ति निम्न प्रकार द्रष्टव्य है—

कर्णोत्पलालक विटङ्क कपोल धर्म—
वक्त्र श्रियो वलय नूपुर घोष वाद्यैः ।
गोप्यः समं भगवता ननृतुः स्वकेश
स्त्रस्त स्रजो भ्रमर गायक रास गोष्ठ्-याम ।।[37]

गोपियों के कानों में कमल कुंडल शोभायमान थे। घुंघराली अलकें कपोलों पर लटक रही थीं। पसीने की बूंदें झलकने से उनके मुख की छटा निराली ही हो गई थी। वे रासमण्डल में भगवान् के साथ नृत्य में मग्न थीं। उनके कंगन और पायजेबों के बाजे बज रहे थे। भौंरे उन गोपियों के ताल-सुर में अपना सुर मिला कर गा रहे थे और उनके जूड़ों में गुंथे हुए पुष्प खिसकते जा रहे थे।

35. भा० पु० १०।२६।४५
36. भा पु० १०।२६।२,३
37. भा० पु० १०।३३।१६

भागवत पुराण में दधि एवं माखन चोरी का उल्लेख बहुत अधिक मात्रा में प्राप्त नहीं होता। कृष्ण की विभिन्न अठखेलियां दधिलीला, माखन लीला और चीरहरण लीला आनन्ददायक एवं अलौकिक हैं। श्रीकृष्ण गोपियों के फुसलाने से साधारण बालकों के समान नाचने, गाने और उछलने-कूदने लगते हैं। इस प्रकार की क्रीड़ाओं को करते हुए कृष्ण प्रेमियों को आनंदित करते हैं और पहलवानों की तरह ताल ठोकने लगते हैं—इसी से सम्बन्धित चित्रण देखिए—

विभर्ति क्वचिदाज्ञप्तः पीठकोन्मान पादुकम्।
बाहुक्षेपं च कुरुते स्वानां च प्रीतिमावहन्॥[38]

एक फल बेचने वाली के आने पर फल लेने के लिए सर्वफलप्रद भगवान् कृष्ण अपनी छोटी-सी अंजुली में अनाज लेकर उस तक दौड़े किन्तु मार्ग में वह सारा अनाज गिर गया, इतने पर भी फल बेचने वाली ने कृष्ण के दोनों हाथ फल से भर दिए। इस पर भगवान् ने भी अपनी कृपा वृष्टि से उसकी फलों वाली टोकरी रत्नों से भर दी। उनकी इस कृपा भावना का कितना सुन्दर वर्णन इन पद्यों में किया गया है—

क्रीणीहि भोः फलानीति श्रुत्वा सत्वरमच्युतः।
फलार्थी धान्यमादाय ययौ सर्वफलप्रदः॥
फल विक्रयिणी तस्य च्युतधान्यं करद्वयम्।
फलैरपूरयद् रत्नैः फलभाण्डमपूरि च॥[39]

इस प्रकार हम देखते हैं कि महर्षि व्यास की कल्पना और अनुभूति बहुत तीव्र आवेग वाला है और रस से ओत-प्रोत है। इनकी कल्पना के प्रसाद से आकाश गंगा हमारे आंगन में उतर आती है, धरती पर स्वर्ग का अवतरण हो जाता है और जीवन अमृत हो जाता है। अतः निःसन्देह यह कहा जा सकता है कि व्यास जी हमारे नयनों के नयन और प्राणों के प्राण हैं। उन्होंने हमें वे नेत्र प्रदान किए हैं जिनसे हम वस्तुओं और व्यक्तियों के बाह्य सौन्दर्य की तो परख करते ही हैं, उनके आन्तरिक सौन्दर्य को भी जांचने की क्षमता हमें प्राप्त होती है। संस्कृत साहित्य में सौन्दर्य के दर्शन की दृष्टि से श्री वेदव्यास भगवान की रचना सर्वोतकर्षेण धिराजमान है।

---

38. भा० पु० १०।११।८
39. भा० पु० १०।११।१०,११

वैदिक साहित्य में बहुस्तरीय सौंदर्य-चेतना

डा० उषा चौधुरी

भारतीय दर्शन की ओर जब पाश्चात्य विद्वान् पहली बार आकर्षित हुए थे तो उनकी सबसे बड़ी शिकायत यही थी कि हमारे यहां दर्शन की विभिन्न शाखाओं जैसे तत्त्वज्ञान (मैटाफिजिक्स), आचारशास्त्र (एथिक्स), तर्कशास्त्र (लॉजिक), मनोविज्ञान (साइकॉलोजी) अथवा प्रमाणवाद या ज्ञानवाद (एपिस्टिमॉलोजी) पर पृथक-पृथक रूप से विचार नहीं हुआ है। बाद में इसीको बी० एन० सील जैसे विद्वानों ने 'भारतीय दर्शन का सामासिक दृष्टिकोण (सिन्थेटिक आउटलुक ऑफ इन्डियन फिलॉसफी)' कहा था। यही बात आज सौन्दर्यशास्त्र को लेकर भी कही जा रही है। असल में यह उपालम्भ तभी तक रहते हैं जब तक हम जीवन के प्रति मूलभूत भारतीय विचारधारा को नहीं समझते। भारतीय जीवन भंगी, शास्त्र और संस्कार का मूलभूत स्पन्दन सूत्र यही है कि समस्त संज्ञा एक सम्पूर्ण ईकाई है एवं भारतीय चिन्तन में जीवन का कोई भी पक्ष अछूता नहीं है। अतः जो परम है, वह सुन्दर भी है और आह्लादक भी, बृहत् भी है और जीवनदायक भी, वह पराकाष्ठा भी है और परम गति भी।

वस्तुतः पाश्चात्य विचारधारा के भी तीन अलग मुख्य रूप हैं—एक है अतिप्राचीन अरस्तुकालीन जीवनदर्शन जो बहुत कुछ समन्विति की जीवन भंगी है; दूसरा है १८ वीं शताब्दी से द्वितीय महायुद्ध के बाद लगभग पञ्चम दशक तक का जिसमें जीवन-दृष्टि बड़ी ही विछिन्न है और इतिहासवाद (हिस्टॉरिसिटी) एवं विकासवाद (एवोल्यूशन) के अभ्युपगमों (पोश्च्यूलेटस्) से आक्रान्त है और तीसरा रूप है—जो इधर इसी शताब्दी के छठे दशक से विशेष प्रस्फुटित हो रहा है जिसमें दर्शन और साहित्यशास्त्र आदि की विभिन्न शाखाएं एक दूसरे को प्रभावित कर रही हैं। दर्शन, साहित्यशास्त्र, नृविद्या, भाषाविज्ञान, समाजशास्त्र और राजनीतिशास्त्र समान प्रश्नों को लेकर जूझ रहे हैं और सामान्य प्रत्ययों (युनिवर्सलज्) की बात करने लगे हैं। यद्यपि समन्विति का बिन्दु अभी नहीं पहुंचा हैं किन्तु बाह्य परिवेश कुछ ऐसा ही है—जैसा कि हमारी कल्पना में प्राचीन भारतीय विद्वद्परिवेश रहा होगा। अगर साधना का अन्तःपरिवेश भी वैसा हो जाए तो तब हम उस प्राचीनतम भारतीय परिवेश की कल्पना कर

सकते हैं जहाँ पर जीवन को टुकड़े-टुकड़े करके नहीं देखा जाता है। उन्होंने मानव मन के उस बृहद् आयाम को देखा था जिसमें अद्वन्द्व, अविछिन्न, पूर्ण सुन्दर का रूप उभरता था—

पूर्णमदः पूर्णमिदं पूर्णात्पूर्णमुदच्यते।
पूर्णस्य पूर्णमादाय पूर्णमेवावशिष्यते ॥

वैदिक काव्य और काव्यदृष्टि बहुआयामी हैं। वेद के सौन्दर्य चिन्तन को मुख्यतया तीन दृष्टिबिन्दुओं से देखा जा सकता हे—कवि मानस की सौन्दर्यानुभूति, कविव्यापार एवं सौन्दर्यास्वाद। कवि मानस की सौन्दर्यानुभूति के लिए कवि स्वयं प्रमाण होता है। इसको समझने के लिए हमें ऋषिवाणी में ही संकेत खोजने होंगे।

वैदिक काव्य के विषय में स्वयं वेद कहता है,—'देवस्य पश्य काव्यं न ममार न जीर्यति' (अथर्ववेद १०. ८. ३२) उस देव के काव्य को देखो जो न मरता है न जीर्ण होता है। काव्य चिरंतन है। देव शब्द का अर्थ है, जो स्वयं उज्ज्वल है और उज्ज्वल करता है एवं प्रकाश में स्थित है (देवो दानाद्वा। दीपनाद्वा। द्योतनाद्वा। द्युस्थानो भवतीति वा/नि० ७. ४. साधारण जागतिक प्रत्यक्ष एवं अन्वीक्षा व्यापार द्वन्द्व से सम्पृक्त रहता है अतः कोई भी वस्तु एवं उसका रूप देशकाल से बँधे विरोधी स्वभाव से युक्त होता है। यहाँ पर काव्य को देव काव्य कहकर इसे केवल 'सत्वगुणाधिकरण' कहा गया है; यह स्वप्रकाश है और प्रकाशक भी। वेद में आने वाले देव शब्द के नज़दीकी शब्द दिव् (द्युलोक) एवं दिवा (दिन) जिस एक ही अर्थ को ध्वनित करते हैं वह हैं—ज्ञान, अनुभूति और प्रकाश रूप। वेद का काव्य उस दिव्यानुभूति की ही अभिव्यक्ति है। वसिष्ठ ऋषि उसे कहते हैं, 'दैव्यः श्लोकः'। वसिष्ठ के काव्यस्तोमों के विषय में ऋग्वेद ७. ३३. ८ कहता है कि वे सूर्य की ज्योति के समान उज्ज्वल हैं, महिमा में समुद्र के समान गम्भीर हैं एवं वायु वेग के समान उनकी अनिरुद्ध गति को कोई नहीं पकड़ सकता।

सूर्यस्येव वक्षथो ज्योतिरेषां समुद्रस्येव महिमा गभीरः।
वातस्येव प्रजवो नान्येन स्तोमो वसिष्ठा अन्वेतवे वः ॥

समस्त महत्काव्य अपने अर्थ में असीम हैं। 'कवि शैली' ने भी तो यही बात कही है, 'Veil after veiel may be undrawn and the inmost naked beauty of the meaning never exposed.'

वेद में कवि को ऋषि नाम से अभिहित किया गया है। ऋषि है द्रष्टा, जिसकी दृष्टि काल एवं देश की सीमाओं से बँधती नहीं। अव्यवहित दर्शन ही ऋषि दृष्टि है। साधारण मनुष्य की दृष्टि समय, स्थान एवं अहं के कीलों से

बँधी बड़ी सीमित परिधि तक संचार करती है। वेद में कहा है 'महतो भूतस्य निश्वसितमेतद् यद् ऋग्वेदो यजुर्वेदो सामवेदोऽथर्वाङ्गिरसः इति; इस 'महतो भूतस्य' का अर्थ है 'महत्तर सत्ता'। काव्य का मूल ही है महत्तर सत्ता की पहिचान'। कवि-दृष्टि अथवा काव्य-सौन्दर्य 'महत्तरसंज्ञात्मक बृहत् सौन्दर्यानुभूति' है जिसमें चिन्तन एवं अनुभव, व्यक्ति एवं समष्टि, निज तथा पर की दोहरी गाँठें खुल जाती हैं। ऋग्वेद के प्रथम मण्डल का निम्नलिखित मंत्र कविमानस की सौन्दर्यानुभूति को 'प्रवाहक दीप्ति' बताता है। जिसमें कवि की पार्थिव सत्ता डूब जाती हैं।

कृष्णं नियानं हरयः सुपर्णाः अपो वसाना दिवमुत्पतन्ति।
ते आववृत्रन्त्सदनादृतस्यादिद् घृतेन पृथिवी व्युद्यते।।

ऋग्वेद १. १६४. ४७.

काला पथ—

हरने वाले ये सोने के पक्षी,—जलों को ओढ़े
द्युलोक के ऊपर उड़ रहे हैं।
वे आते हैं बार-बार सदन से ऋत के;
अरे! दीप्त धारा से पृथिवी भीज गई है।

'घृत' शब्द का प्रयोग हुआ है यहाँ, जिसका अर्थ है, 'क्षरण एवं दीप्ति;' यह है 'स्वप्रकाश संवेद' जिसकी अनुभूति में शेष समस्त संवेदनाएँ डूब जाती हैं। 'कृष्णं नियानम्—काला पथ प्रतीक है अवचेतन का अथवा संक्षोभ का, अथवा महान् संप्रश्न का जिसकी यात्रा के बाद सहसा उभरती है वह भावस्थिति जब 'अपो वसाना'—कारयित्री शक्ति में सिमटे हुए हरयः सुपर्णाः—सर्जनात्मक सरसता के प्रतीक, कविकल्पना के पाखी अन्तर्हृदयाकाश में प्रकाश के लोक की ओर उड़ान भरने लगते हैं; किन्तु आते हैं वह 'ऋत' के ही सदन से; उनका विलक्षण कोई दृढ़ सत्यमय भावकेन्द्र है जो उन्हें लय देता है—छन्द एवं 'हार्मनी' देता है और हठात् उस उज्ज्वल सौन्दर्य-प्रवाह में कवि विलीन हो जाता है। डाइलन टॉमस की कविता की एक पंक्ति में इसकी अभिव्यञ्जना हुई है 'the rivers of the wind-fall light.' उस अनिरुद्ध गतिमय प्रकाश के द्वारा ही मन की अभिज्ञता को मन अपने पास ही प्रकाशित करता है—उस मुहूर्त की कविदृष्टि अबाध रूप को उसकी सम्पूर्णता में देखती है—और तभी वह सौन्दर्य दृष्टि आनन्दमय भी है। उस सौन्दर्यानुभूति से युक्त जो कवि मानस है उसे वैदिक ऋषि ने 'दिव्यमन' के नाम से पुकारा है और उसका मूल स्रोत तो उसके अपने लिए भी रहस्यावृत है। किसी विशेष क्षण में अप्रत्याशित रूप से प्राप्त वह अनुभूति अविवेच्य है। वह क्या अन्तश्चेतना (इन्ट्यूशन) है अथवा

दिव्यप्रेरणा (डिवाइन इंस्पिरेशन) ? अन्तर्हृदयाकाश में घटने वाली वह विलक्षण अनुभूति किस अनचीनी शक्ति के आलोड़न से जागती है यह तो काव्य करता हुआ कवि भी नहीं जनता।

कवीयमानः कः इह प्रवोचद् देवं मनः कुतोऽधिप्रजातम्। ऋग्वेद १.१६४.१८.
(कविकर्म करता कौन यहाँ कहेगा दिव्य मन यह कहाँ से उपजा ?)

हैंसलारसन ने कहा है कि जब हमारा ज्ञान तर्क के धरातल से ऊर्ध्व उठकर वस्तु के अन्तर्हित सत्य को समग्र सम्यकतम दृष्टि से देखता है, उस एक मुहूर्त में ही सब कुछ मानो इस प्रकार प्रकाशित हो जाता है जैसे हमारे अन्तर में एक तृतीय नेत्र उन्मीलित हुआ हो। वैदिक चिन्तन में व्यष्टि मन को 'प्रज्ञान' और समष्टि मन को 'विज्ञान' कहते हैं जो मिताक्षर प्रज्ञान की तुलना में सहस्राक्षर, सहस्रांशु, सहस्रार दल पद्म है, सभी देवता उस महत् मनस्तत्त्व से उत्पन्न हो उसी में समाहित हो जाते हैं। अतः यह 'देवं मनः—कवि का महद् मनस्तत्त्व निर्वैयक्तिक समष्टिमन है।

उस विस्तृत, व्यापक, अखंड, निष्कल एवं समग्रदृष्टि से काव्य वह निकलता है वैसे ही जैसे बादलों से वृष्टि—

इयं वामस्य मन्मम इन्द्राग्नी पूर्व्यस्तुतिः अभ्राद् वृष्टिरिवाजनि। ऋ० ७.९४.१.

प्रत्येक व्यक्ति अपने लिए एक क्षितिज का निर्माण कर समय और देश की सीमा को लांघना चाहता है किन्तु साधारण व्यक्ति का सम्पूर्ण व्यापार केवल प्रत्यक्ष वस्तुओं और उनकी क्रिया के भेदबोध तक सीमित रहता है। कवि ही है जो एक ऐसे असीम क्षितिज को अपने अन्दर देखता है अंग-प्रत्यंग विहीन पिंडीभूत अनुभव की तरह; और फिर उस आन्तरिक अमूर्त सौन्दर्य क्षितिज को ऐसा वाणी-रूप दे देता है कि जन-जनान्तर उसमें अपने क्षितिज को पाकर तत्क्षण मुक्त आनन्द का अनुभव करता है। ऋग्वेद कहता है—

'उभे द्यावा काव्येनाविशश्रथे।' ९.७०.२.

टाइबर हॉर्थविथ के शब्दों में, 'वस्तुतः असीम परमात्मा में विश्वास भी तो मनुष्य की इस क्षितिज निर्माण की प्रक्रिया में उसकी व्यक्ति सत्ता द्वारा अपनी देशकालबद्ध दृष्टि और क्षणभंगुर जीवन व्यापार पर विजय के अलावा और कुछ नहीं; क्योंकि मनुष्य उसको अपनी सत्ता के कालदेशभेदी अन्तर्तम रूप में पहचानता है।' इसीलिए कवि और प्रजापति दोनों आकर एक हो जाते हैं। आनन्दवर्धन ने जो कवि को प्रजापति कहा है, उसकी परम्परा वेद में ही प्रारम्भ हो गई थी। यजुर्वेद कहता है 'कविर्मनीषी परिभूः स्वयम्भूः याथातथ्यतोऽर्थान् व्यदधाच्छाश्वतीभ्यः समाभ्यः। ४०. ८. (याथातथ्यतः शब्द से सम्मात्रा, सुव्य-

वस्था, समरूपता, औचित्य, संगति, प्रमाणबद्धता आदि सौन्दर्य गुण अभिव्यञ्जित होते हैं।) वैदिक काल में 'बृहस्पति' बृहद् की अवधारणा का प्रतीक है और उसे कवियों का कवि कहा गया है। 'कविं कवीनामुपश्रवस्तमम्'।

यह स्पष्ट है कि कविमानस की सौन्दर्यानुभूति का यह क्षण विच्छिन्नता का क्षण नहीं है अपितु योग का क्षण है जिसमें वह अपने वैयक्तिक स्व से मुक्त होकर निर्वैयक्तिक स्व अथवा समष्ट्यात्मक स्व की अनुभूति करता है।

सुन्दर को स्वयं संपूर्ण कहने का यह अर्थ नहीं है कि वह जीवन के इतिहास और सांस्कृतिक धारा से असम्पृक्त है किन्तु यह कहना भी गलत होगा कि सौन्दर्य तत्त्व किसी भी प्रकार की शास्त्रीयालोचना अथवा इतिहासानुसन्धान दृष्टिभंगी से आबद्ध हो सकता है। सौन्दर्यानुभूति में अन्तःसंगति का ऐसा विपुल ऐश्वर्य है जिसके द्वारा बाह्य और आभ्यन्तर जीवन के विभिन्न स्तरों में अन्तर्निहित संगति के दर्शन होते हैं।

अभी तक के चिन्तन के अनुसार हमने देखा कि वेद के ऋषियों ने सौन्दर्यानुभूति के जो ध्वनि-संकेत दिए हैं उनसे यह सौन्दर्यदृष्टि सार्विक, बृहत् एवं सामष्टिक है। वैदिक काव्य के विवेचकों ने ऋषियों को 'साक्षात्कृतधर्माणः' कहकर पुकारा है। अनन्तनामरूपात्मक वैविध्यपूर्ण जीवन और जीवन सम्बन्धों में आधारभूत, शाश्वत और तिरोहित न होने वाले जो तत्त्व हैं उन्हीं को ही 'सत्यधर्म' कहा गया है। इस दृष्टि से काव्यसौन्दर्य में कुछ अनन्त, सर्वव्यापक, मूलभूत तत्त्व (आर्किटाइपस) निहित रहते हैं और काव्यरूप अवश्य ही किसी परिप्रेक्ष्य (पर्सपेक्टिव) अथवा किसी आद्यस्थिति (आर्किटाइपल सिचुएशन) का वाहक होता है।

'ऋषिर्दर्शनात्' से जिस अन्य अर्थ का उद्घाटन होता है वह यह कि सौन्दर्य-दर्शन एवं मन्त्ररूप सौन्दर्याभिव्यक्ति अभिन्न व्यापार हैं। एस्थेटिक स्टेट अर्थात् सौन्दर्यानुभूति एवं काव्यरूप में उसकी अभिव्यक्ति का क्षण अलग-अलग नहीं हो सकता। सौन्दर्यदृष्टि उस एस्थैटिक क्षण में ही अभिव्यक्ति रूप पा जाती है क्योंकि उस समय कविमानस सौन्दर्य के प्रकाश एवं क्षरण अर्थात् सर्जनात्मक गति से आवृत होता है। शब्द वहाँ उपयोगी न होकर संयोगी है। इसी बात को ब्राह्मण अपनी शैली में कहता है; 'कवि अगर प्रजापति है तो वाणी उसकी अपनी महिमा है। शतपथ (२.२.४.४) कहता है, वाग्वाऽस्य स्वो महिमा। वाणी स्वयं ही ब्रह्म अथवा ज्ञान है—यह ब्राह्मण साहित्य में बार-बार कहा गया है।

वाग्ब्रह्म (गो.ब्रा. १, २, १०.);
वाग्वैब्रह्म (ऐ. ब्रा. ६,.३.)
वाग्घिब्रह्म (ऐ. ब्रा २. १५.)
वागिति ब्रह्म (जै० उ० ब्रा २. ९. ६.)

या सा वाग्ब्रह्मैव तत् (जै० उ० ब्रा० २, १३, २.)
वेद काव्यवाक् और साधारण भाषा में भेद करता है। जिस वाणी को कवि कहते हैं वह प्रकाशित वाणी है। यमाहुर्वाचं कवयो विराजम् (अथर्ववेद, ९.१२.५) काव्य में मन और वाक् का मिथुन है, 'वाक् च वै मनश्च देवानां मिथुनम्।' वाक् कवि की महिमा है और अपने चरमरूप में वह ब्रह्म है, इसका अर्थ यही है कि सौन्दर्यानुभूति एवं वाणी का सम्बन्ध तादात्म्य भाव का है। सौन्दर्यबोध एवं सौन्दर्यरचना दोनों में अलहदा कुछ नहीं।

काव्य-सौन्दर्य के विषय में बहुत सारे संकेत वेद में प्राप्त होते हैं। यहाँ पर कुछ को प्रस्तुत किया जा रहा है। सुन्दर गीत के लिए कहा गया है 'प्रचित्रमर्कम् (ऋ० वे० ६,८९,६)। कवि कविता करके मानों द्युलोक में सजाता है—

कवि: कवित्वा दिवि रूपमासजत् (ऋ० वे० १०.१२४.७) सुन्दर वाणी वाले वह सुन्दर रूप ले आते हैं, 'प्ररण्यानि रण्यवाचो भरन्ते (ऋ. वे. ५,५५.७)। हृदिभिर्मन्द्रेभिरीमहे (ऋ.वे. ८.४३.३१) में 'हृदिभि: मनोहरै:'—सुन्दर एवं 'मन्द्रै: मादकै:'—आह्लाददायक दोनों विशेषणों का एक साथ प्रयोग हुआ है। इसके आस्वादन पक्ष का संकेत 'स्वादिष्ट' शब्द में है जो कवि वाणी के लिए आया है—'इन्द्र स्वादिष्ठया गिरा शचीव' (ऋ. ३.५३.२); अन्यच्च—'वच: स्वादो: स्वादीयो रुद्राय वर्धनम्' (ऋ. १. ११४.४.) में एक महत्त्वपूर्ण बात कही गई है। वाणी का आस्वाद्य होना तथा उसका वर्धक-प्रकर्षक आस्वाद यह दो बातें हैं। काव्य वाणी अनवद्य हैं एवं वाणी के इस अनवद्य सुन्दर रूप में कविमन सौन्दर्य निसंदेह झलकता है—'गिरो यस्मिन्ननवद्या: समीची:' (ऋ० ३.३१.१३) वैदिक कवि बार-बार कहता है कि मैं नई स्तुति लेकर आया हूं। नव्यसी, नव्य, नूतन आदि विशेषण नित्य नई रूप सृष्टि की ओर संकेत करते हैं। अत: सुन्दर, आह्लादक एवं रम्य है काव्य रूप किन्तु उसका दर्शन तो सहृदय ही करता हैं—जो उसके बहुत निकट, प्रच्छन्न रूप तक पहुँच सकता है।

उत त्व: पश्यन्न न ददर्श वाचं
उत त्व: शृण्वन् न शृणोत्येनाम्।
उतो त्वस्मै तन्वं विसस्रे
जायेव पत्य उशती: सुवासा: ॥ ऋ० १०.७१.४.

गोपथ ब्राह्मण वेदकाव्य के गुह्य अर्थ की बात करता हैं। सौन्दर्यानुभूति अथवा सुन्दर के दर्शन का क्षण जिस भाषा में रूपायित होता है वह भाषा की विशेष भङ्गी ही वाक् विशेष अथवा दैवी वाक् है। काव्यभाषा की गुह्यता, अप्रत्यक्षता एवं विलक्षणता उसमें निहित गुह्य, अप्रत्यक्ष एवं विलक्षण सौन्दर्य-तत्त्व के कारण ही है। वेद कहता है—'कासीत् प्रमा प्रतिमा किं निदानम्' (ऋ० १०.१३०.३.)—क्या था बोध, बिम्ब एवं प्रतीक। काव्य-सौन्दर्य में बहने वाले छन्द अथवा लय भी केवल शाब्दिक कदाचित् नहीं हैं; वह भी गुह्य सौन्दर्य की झंकार है जो कवि हृदय को गहनतम गह्वर अथवा मर्म में बजती है। उस छन्द को केवल कान सुनते नहीं मर्म में ग्रहण करते हैं।

प्रस्तुत विवेचन के तीसरे बिन्दु अर्थात् सौन्दर्य के उपभोग के प्रश्न पर वैदिक साहित्य में दो दृष्टियाँ हैं। एक है, 'ताद्भाव्य दृष्टि' और दूसरी है 'तर्क दृष्टि'। प्रथम दृष्टि के अनुसार काव्योपभोग के लिए, सुन्दर को देखने के लिए सहृदयता, व्यक्ति मन का समष्टि मन के साथ एकाधिकरण मेल तथा ध्यान की आवश्यकता है। 'देवो भूत्वा देवं यजेत्'—देव बनकर ही देव का यजन हो सकता है। यास्क कहते हैं 'देवता का ज्ञान अनुभव है। वह ताद्भाव्य है और ताद्भाव्य के बिना सौन्दर्य को नहीं जाना जा सकता।'

'अथागमो यां यां देवतां निराह तस्यास्तस्यास्ताद्भाव्यमनुभवत्यनुभवति।' (नि० १३.१३.)

ऋषि कवि की अन्तश्चेतना के अनुभव की पुनर्सृष्टि केवल भावभूमि पर ही सम्भव है। उस तक पहुँचने के लिए सौन्दर्य ग्राहक के लिए भी साधना की आवश्यकता है—यास्क कहते हैं 'तपसा पारमीप्सीतव्यम्।' स्वप्रकाशचैतन्य का अनुभव आन्तरिक ही होता है। अतः सौन्दर्यभङ्गी वा सौन्दर्य दृष्टि पाठक में भी चाहिए।

काव्य को 'ताद्भाव्य' के मुहूर्त से अलग जब हम समझते हैं तो वह 'तर्क दृष्टि' अथवा शास्त्रदृष्टि के द्वारा होता है जिसके अन्तर्गत काव्यवस्तु के स्वरूप और व्याख्यान का विवेचन होता है। इस परम्परा में ब्राह्मण, उपनिषद् एवं समग्र वेदाङ्ग साहित्य आ आता है। यहाँ पर वैदिक काव्य शब्द की प्रतीकात्मकता का विवेचन निदानविद्या के रूप में किया गया है। वैदिक काव्यसूक्तों के तर्कगत व्याख्यान के रूप में प्रतीकविश्लेषण हुआ है। ब्राह्मण ग्रन्थ आधियाज्ञिक व्याख्या के साथ वैदिक देव प्रतीकों की व्याख्या आधिदैविक, आधिभौतिक एवं आध्यात्मिक स्तरों पर भी करते हैं जिसके अन्तर्गत ब्रह्माण्ड परिवार, समाज, राष्ट्र, शरीर, मन, बुद्धि एवं स्व के सम्बन्धों के सभी स्तर आ जाते हैं। इसको अगर हम पाश्चात्य सौन्दर्य शास्त्र के कुछ दृष्टिकोणों से मिलाकर

देखें तो यहाँ हमें तत्वज्ञान सम्बन्धी (मैटाफिजिकल) सामाजिक (सोशल) मनोवैज्ञानिक (साइकोलोजिकल) एवं आध्यात्मिक (स्पिरिच्युल) दृष्टिभंगियां प्राप्त हो जाती हैं। काव्यरूप के प्रतीकात्मक व्यापार (सिम्बालिक एक्शन) को विभिन्न रूपों में उन्मीलित किया गया है। आधुनिक सिम्बालिस्टस् प्रतीकात्मक व्यापार के तीन स्तरों की बात करते हैं—जो हैं जैविकीय (बाइऑलोजिकल) परिवारगत (फेमिलिस्टिक) एवं भावगत (एक्स्ट्रैक्ट)।

इसके साथ-साथ ब्राह्मण साहित्य जो वैदिक काव्य के प्रति उपलब्ध प्रथम शास्त्रीय प्रतिक्रिया है—काव्यवाक् की जादुई शक्ति एवं प्रतीकात्मक अर्थसंपत् के प्रति जागरूक था। काव्य के सम्प्रेषण वैविध्य को ध्यान में रखकर ही ब्राह्मण में कहा गया है 'अनन्ताहि वेदाः' एवं 'सर्वमुखत्वं बेदानाम्।' कविमानस की सौन्दर्यानुभूति काव्यरूप में प्रतीकायित होती है। साधारण भाषा का शब्द जब काव्य अथवा मन्त्र में प्रयुक्त होता है तो कविभाव अथवा कविमानस के सौन्दर्य-चैतन्य के द्वारा उसमें प्राण प्रतिष्ठा हो जाती है और वह काव्य प्रतीक बन जाता है, मिथकीय हो जाता है। शब्द के मिथकीय स्वरूप और मूलरूपक (रैडिकल मैटाफर) को अनावृत करने के लिए भाषा की अवरोही (रिग्रेसिव) गति का अनुसरण अर्थात् शब्द का धातु तक अनुमार्गन यानि निरुक्ति का प्रतिपादन ब्राह्मण ग्रन्थों में हुआ था जिसके मूल में यह सिद्धान्त था कि संज्ञानात्मक मानसिक प्रक्रिया के आवेगनिःसृत प्रतीकात्मक निरूपण व्यापार से ही दोनों काव्यमिथक एवं भाषा उपजती हैं। निरुक्ति काव्य शब्द को बद्ध अर्थ की सीमाओं से निकालकर उसके अनन्त अर्थों की संभावनाओं को प्रकाशित करने का वैदिक भाषाशास्त्रीय उपाय है। बाद में इस सिद्धान्त का विकास निरुक्त वेदांग में हुआ। वैदिक काव्य का विस्तृत, विविध, बहुस्तरीय विवेचन तथा व्याख्यान बृहत्काय संहितोत्तर वैदिक साहित्य में मिलता है। वैदिक ऋषि की जीवन-दृष्टि का उपबृंहण वेद प्रमाणी भारतीय दर्शन शास्त्र में हुआ। यहाँ हमने केवल उसकी ओर संकेतमात्र किया है। इस लघुलेख में विहंगम दृष्टि से यही दिखाने का प्रयास किया गया है कि वैदिक सौन्दर्य-चेतना बहुआयामी है।

PART III

KĀVYA-ŚĀSTRA & AESTHETICS

काव्य-शास्त्र और सौन्दर्य-शास्त्र

सौन्दर्यचेतना में व्यञ्जना की भूमिका

डा० रविशंकर नागर

यद्यपि सौन्दर्य अर्थ के बोधक शब्दों का प्रयोग वैदिक साहित्य से ही प्रारम्भ हो चुका था जैसा कि ऋग्वेद में रूप, चारु, रुचिर, वल्गु, प्रिय, पेशस् मधुर आदि शब्द तथा बाद में रामायण, महाभारत में रम्य, सुभग, चित्र, रुचिर आदि शब्द मिलते हैं, तथापि पारिभाषिक अर्थ में सौन्दर्य बोधक पद संस्कृत साहित्यशास्त्र से प्रचलित होते हैं। साहित्यशास्त्र संस्कृत का सौन्दर्य-शास्त्र है जिसमें अन्य मूर्ति एवं चित्रकला आदि की अपेक्षा काव्य के सौन्दर्य का मूल्यांकन किया गया है। आचार्य वामन ने 'काव्यं ग्राह्यमलंकारात्, सौन्दर्य-मलंकारः[1] द्वारा स्पष्ट ही अलंकार को सौन्दर्य कहा है। आनन्दवर्धन और विशेषरूप में अभिनवगुप्त ने तो अनेकशः सुन्दर शब्द का भी प्रयोग किया है। 'प्रतिभा अपूर्वनिर्माणक्षमा प्रज्ञा तस्या विशेषो रसावेशवैशद्यसौन्दर्यशब्द निर्माणक्षमत्वम्[2] नहि त्वया रिपवो हता इति यादृगनलङ्कृतोऽयं वाक्यार्थः तादृगयम्, अपितु सुन्दरीभूतः[3] गुणालंकारौचित्यसुन्दरशब्दार्थशरीरस्य सति ध्वननात्मनि आत्मनि काव्यरूपताव्यवहारः[4]।' पण्डितराज जगन्नाथ ने सौन्दर्य की समुचित धारणा के वाचक शब्द 'रमणीय' का अपने काव्यलक्षण 'रमणीयार्थ—प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्[5] में प्रयोग किया है। इसके अतिरिक्त सौन्दर्य के लिए चारुत्व का प्रयोग भी साहित्यशास्त्रियों ने किया है। आचार्य अभिनवगुप्त ध्वन्यालोक की लोचन टीका में चारुत्व का प्रयोग करते हैं—'चारुत्वप्रतीतिस्तर्हि काव्यस्यात्मा स्यात् इति तदंगीकुर्म एव। नास्ति खल्वयं विवादः'[6]—अर्थात् काव्य की आत्मा या काव्य का सारभूत तत्व चारुत्व-

---

1. वामन, काव्यालंकार सूत्रवृत्ति १।३।६
2. कुप्पुस्वामिशास्त्रिसम्पादित ध्वन्यालोकलोचन पृ० १७१
3. वही० पृ० १६०
4. वही० पृ० १३५
5. पण्डितराज जगन्नाथ, रसगंगाधर, पृ० १०
6. वही० पृ० १६६

सौन्दर्य की प्रतीति है इसमें किसी को भी विप्रतिपत्ति नहीं हो सकती। आचार्य आनन्दवर्धन ने भी वाच्य एवं व्यंग्य अर्थों में किसकी प्रधानता है इसके निर्णय के लिए चारुत्व के उत्कर्ष को ही मानदण्ड बनाया है—

चारुत्वोत्कर्षनिबन्धना हि वाच्यव्यङ्ग्ययोः प्राधान्यविवक्षा[7]।

इस प्रकार भामह, दण्डी, वामन, आनन्दवर्धन, अभिनवगुप्त, कुन्तक आदि आचार्यों ने काव्य की सौन्दर्यचेतना के लिए कहीं तो स्पष्ट ही सुन्दर शब्द का प्रयोग किया है और कहीं सौन्दर्य के वाचक चारुत्व, शोभा, रमणीयता, विच्छित्ति, चमत्कार आदि शब्दों का व्यवहार किया है। आनन्दवर्धन ने ध्वनि का स्वरूप विश्लेषण करते हुए सौन्दर्य तथा चारुत्व की अपेक्षा 'अतिरमणीय' का प्रयोग किया है—

तस्य हि ध्वनेः स्वरूपं सकलसत्कविकाव्योपनिषद्भूतम् अतिरमणीयम्[8]

दण्डी शोभा शब्द का प्रयोग करते हैं—

काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते[9]।

कुन्तक कहते हैं—

वाच्यवाचकवक्रोक्तित्रितयातिशयोत्तरम्।
तद्विदाह्लादकारित्वं किमप्यामोदसुन्दरम्॥[10]

इस विवेचन से स्पष्ट है कि साहित्यशास्त्र के आचार्यों में सौन्दर्य की चेतना, चाहे वह काव्य के ही सन्दर्भ में ही हो, प्रस्फुटित हो चुकी थी और वे पूर्ण मनोयोग तथा सूक्ष्मता से इसका विश्लेषण करने में तत्पर थे। वस्तुतः अलंकार, गुण, रीति, शय्या, पाक, रस, ध्वनि, वक्रोक्ति, औचित्य आदि सिद्धान्तों में काव्य-सौन्दर्य का ही विवेचन है। भामह जब कहते हैं:—

---

7. रसगंगाधर पृ० १८४
8. वही० पृ० ७४
9. दण्डी, काव्यादर्श, २।१
10. कुन्तक, वक्रोक्तिजीवितम्

न नितान्तादिमात्रेण जायते चारुता गिराम् ।
वक्राभिधेयशब्दोक्तिरिष्टा वाचामलंकृतिः ।[11]

तब वे अलंकार एवं वक्रता के रूप में काव्यसौन्दर्य को आँकते हैं। वामन ने काव्य का सौन्दर्य—'विशिष्टा पदरचना रीतिः ।' 'रीतिः काव्यस्यात्मा'[12] कह कर रीति में ढूंढा। आनन्दवर्धन, अभिनवगुप्त आदि आचार्यों ने काव्य की रमणीयता अर्थ की प्रतीयमानता में देखी। इस प्रकार काव्य का चाहे बाह्य पदविन्यास रूपी सौन्दर्य हो अथवा रस-भाव रूपी आभ्यन्तर सौन्दर्य हो दोनों ही रूप में कथन प्रकार तथा कथ्य का सौन्दर्य साहित्यशास्त्रियों के विवेचन का विषय बने रहे। अतएव काव्यसौन्दर्य का व्यापक एवं सर्वांगीण प्रतिपादन काव्यशास्त्र के माध्यम से हुआ।

काव्य का सौन्दर्य चाहे कुछ भी हो उसकी अभिव्यक्ति तो भाषा अर्थात् शब्द तथा अर्थ के माध्यम से ही होती है। शब्दार्थ काव्य का शरीर है—शब्दार्थशरीरं तावत् काव्यम्[13]। कवि को अपनी अनुभूति के संक्रमण के लिए शब्द एवं अर्थ अर्थात् भाषा को ही माध्यम बनाना पड़ता है। कवि भाषा के द्वारा अपनी अनुभूति को प्रेषित करता है और सहृदय भाषा के माध्यम से ही उसे ग्रहण करता है। भाषा कवि और सहृदय को जोड़ने वाला सेतु है। भाषा या अभिव्यक्ति के तत्व पर बल देते हुए आनन्दवर्धन कहते हैं—

सोऽर्थस्तद्व्यक्तिसामर्थ्ययोगी शब्दश्च य कश्चन ।
यत्नतः प्रत्यभिज्ञेयौ तौ शब्दार्थौ महाकवेः ॥[14]

जो महाकवि बनने का सपना देख रहा है उसे चाहिए कि वह स्वयं भाषा के शब्दकोश से ध्यानपूर्वक ऐसे समुचित शब्दों का चयन करे जो उसकी अनुभूति को पूर्ण रूप से व्यक्त कर सकें और सहृदय भी ऐसे महाकवि के काव्य में उन शब्दों का सूक्ष्मता से अनुसन्धान करे जिनके द्वारा वह कवि की अनुभूति को पकड़ सके। जैसे आकाश में विशेष यंत्रों द्वारा प्रवाहित विद्युत् तरंगों को रेडियो, टी० वी० आदि उपकरण ही ग्रहण करते हैं उसी

11. भामह, काव्यालंकार
12. वामन, काव्यालंकारसूत्रवृत्ति
13. कुप्पुस्वामिसम्पादित ध्वन्यालोक पृ० लोचन ३९
14. आनन्दवर्धन, ध्वन्यालोक १, ८

प्रकार कवि के विवक्षित अभिप्राय को शब्दार्थ या मर्म समझने वाले सहृदय ही समझ पाते हैं।

संस्कृत में भाषा अर्थात् शब्द की शक्ति का अभिधा, लक्षणा, व्यञ्जना के रूप में विवेचन हुआ है। अभिधा मुख्यार्थ अर्थात् शब्द के प्रचलित अर्थ का बोध कराती है। और लक्षणा मुख्यार्थ से सम्बद्ध लक्ष्यार्थ का तथा व्यञ्जना प्रतीयमान अर्थ का। हमारा वाङ्मय भी तीन भागों में विभक्त है—(I) वेद (II) पुराणेतिहास आदि शास्त्र तथा (III) काव्य नाटक आदि। वेद में शब्द की प्रधानता है, पुराणेतिहास आदि में अर्थ की तथा काव्य में कविव्यापार की। इस भाव को भट्टनायक ने इस प्रकार विशद किया है—

शब्दप्राधान्यमाश्रित्य तत्र शास्त्रं पृथग् विदुः।
अर्थतत्त्वेन युक्तं तु वदन्त्याख्यानमेतयोः।
द्वयोर्गुणत्वे व्यापारप्राधान्ये काव्यगीर्भवेत्॥[15]

वेद में शब्द की अर्थात् अभिधा की प्रधानता है, पुराणेतिहास आदि में अर्थ की प्रधानता है। परन्तु काव्य में उपयुक्त शब्द-चयन तथा शब्द-योजना के कारण कवि व्यापार अर्थात् व्यञ्जना की प्रधानता है। वेद पुराणादि शास्त्रों में शब्दों का नियत अर्थ ही ग्रहण किया जाता है। यदि शास्त्र में शब्द के नियत अर्थ की अपेक्षा अनियत अर्थ की प्रतीति हो तो सारी व्यवस्था ही बिगड़ जाएगी। अतः यहां घट पद का निर्धारित अर्थ घट पदार्थ ही है, तद्भिन्न घट पदार्थ नहीं। परन्तु काव्य में तो शब्दार्थ कविविवक्षा पर आरूढ़ रहता है। यहां शब्द के कोश व्याकरण आदि से नियत अर्थ की प्रतीति के साथ अनियत अर्थ की भी अनुभूति होती है। काव्य में प्रत्येक शब्द का सांकेतिक अर्थ पर्याप्त नहीं और उसका पिण्डित अर्थ भी पर्याप्त नहीं: उसके अतिरिक्त भी अर्थ की अनुभूति होती है। अतएव काव्य में सौन्दर्यचेतना के लिए परम्परागत अभिधा, लक्षणा शब्दशक्तियों से अतिरिक्त व्यञ्जना शक्ति को स्वीकार किया गया है। व्यञ्जना के बिना काव्य के परमसौन्दर्य की अनुभूति नहीं हो सकती। काव्य की विशेषता है--व्यञ्जना व्यापार। वाङ्मय के अन्य प्रकारों से साहित्य की भिन्नता दर्शाने वाला यही भेदक लक्षण है।

काव्य सौन्दर्य के वैकटिक हैं आनन्दवर्धन जिन्होंने प्रतीयमान अर्थ में काव्य के परमसौन्दर्य को परखा है। यह नहीं कि मुख्यार्थ और लक्ष्यार्थ का

15. कुप्पुस्वामिशास्त्रि सम्पादित ध्वन्यालोकलोचन पृ० १६१

काव्य में कोई स्थान ही नहीं है। वाङ्मय के अन्य भेदों वेद, पुराण, शास्त्रों में जैसे मुख्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ होते हैं वैसे ही काव्य में भी शब्दों का प्रयोग मुख्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ में तो होता ही है किन्तु साथ ही काव्य में एक और अर्थ प्रतीत होता है जिसमें मुख्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ का पर्यवसान होता है। यह व्यंग्यार्थ ही काव्य की परम रमणीयता है और काव्यगत शब्द व्यापार भी केवल अभिधा में या लक्षणा में न रुक कर और आगे बढ़ता है और व्यंग्यार्थ के प्रतिपादक व्यञ्जना व्यापार में विश्रान्त होता है। भट्टनायक ने जो यह कहा कि अभिधा तथा लक्षणा के गौण हो जाने पर, व्यापार की प्रधानता होने पर काव्यत्व होता है उसका यह अभिप्राय प्रतीत होता है कि जब वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थ अपने को व्यंग्यार्थ में समर्पित कर देते हैं तथा अभिधा और लक्षणा व्यञ्जना में विलीन हो जाती हैं तब उत्तम काव्य का आविर्भाव होता है।

काव्य का यह परम रमणीय सौन्दर्य प्रतीयमान क्या है ? इसका विश्लेषण आनन्दवर्धन ने अत्यधिक सुन्दरता के साथ ध्वन्यालोक में किया है—

प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम्।
यत्तत्प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यमिवांगनासु ।।[16]

प्रतीयमान अर्थ कुछ और अर्थात् वाच्य लक्ष्य रूप अर्थ-छटाओं से प्रतीयमान अर्थ सर्वथा विलक्षण है। प्रतीयमान अर्थ सामान्य शब्द और अर्थ में रहता हुआ भी उनसे वैसे ही भिन्न हैं जैसे रंग, प्रस्तर, रेखा आदि से कला-कृति का सौन्दर्य भिन्न होता है। प्रतीयमान अर्थ मृगमरीचिका नहीं है। इसकी सत्ता निर्भ्रान्त है। यह काव्य की परम सारभूत वस्तु है। अतएव वह है—'वस्तु अस्ति।' उसके अस्तित्व का कोई अपलाप नहीं कर सकता। सूर्य जाज्वल्यमान है, कोई भी नेत्रवान् प्राणी उसके प्रकाश का निषेध नहीं कर सकता। यह प्रतीयमान वाच्यवाचकभाव के छोटे वृत्त में घूमने वाले कवियों के काव्य में नहीं अपितु वाल्मीकि, कालिदास जैसे महाकवियों के काव्य में भासित होता है। जैसे अंगनाओं में लावण्य प्रसिद्ध अंगों से पृथक् ही होता है और उन अंगों के सम्मिलित प्रभाव से व्यञ्जित होता है। परन्तु यह नहीं कहा जा सकता कि अमुक अंग नेत्र, नासिका, चिबुक, ग्रीवा लावण्य है। अंगों से व्यञ्जित होकर भी वह अंग नहीं है उनसे व्यतिरिक्त ही है। इसी प्रकार

16. आनन्दवर्धन, ध्वन्यालोक १.४

प्रतीयमान अर्थ शब्द और अर्थ से व्यञ्जित होकर उनसे भिन्न है। काव्य के सन्दर्भ में शब्द और अर्थ अंगनाओं के प्रसिद्ध अंग स्थानी हैं एवं प्रतीयमान अर्थ लावण्य स्थानी है। प्रतीयमान अर्थ में चमत्कार का कारण है उसकी गूढ़ता। मम्मट काव्यप्रकाश में कहते हैं—'कामिनीकुचकलशवत् गूढं चमत्करोति, अगूढंतु स्फुटतया वाच्यायमानम् इति गुणीभूतमेव'[17] प्रतीयमान अर्थ जब न तो अति गूढ़ होता है और नहीं अति प्रकाशित तब वह अपने सौन्दर्य की परिपूर्णता में आता है। आनन्दवर्धन तथा अभिनवगुप्त ने समग्र काव्यसौन्दर्य का प्रतीयमान में ही समावेश किया है। अतएव प्रतीयमान का वस्तु अलंकार एवं रस में विभाजन करके उन्होंने काव्य के विचारगत, कल्पनागत तथा भावगत सम्पूर्ण सौन्दर्य का एक ही प्रतीयमान में समावेश कर दिया। उन्होंने प्रतीयमान के दो भेद किए—लौकिक तथा अलौकिक। लौकिक के पुनः दो भेद हैं—अविचित्र तथा विचित्र। अविचित्र प्रतीयमान वस्तु रूप है, विचित्र प्रतीयमान अलंकार रूप तथा अलौकिक प्रतीयमान रस रूप है। प्रतीयमान का लौकिक भेद वस्तु तथा अलंकार कई बार स्वशब्द से भी वाच्य होता है अर्थात् अभिधा से कहा जाता है। परन्तु प्रतीयमान का अलौकिक भेद रस रूप केवल काव्यव्यापारगोचर है। वह स्वप्न में भी वस्तु अलंकार अन्य भेदों के समान स्वशब्द वाच्य नहीं होता। वह वाच्यार्थ की अवस्था में आ ही नहीं सकता। उसका स्वरूप लौकिक व्यवहार की मर्यादा में भी नहीं आता। भाव यह है कि रस रूप प्रतीयमान लौकिक सुख दुःखों का विषय नहीं होता। प्रत्युत काव्यगत गुणालङ्कारसंस्कृत व्यञ्जक शब्दों के द्वारा सहृदय में हृदयसंवाद से आविर्भूत होता है। उसमें रसिक को विभाव अनुभाव आदि का सौन्दर्य प्रतीत होता है। उस अनुभूति के साथ रसिक के मन में पूर्वनिविष्ट रति आदि वासनाओं का धीरे-धीरे उद्‌बोध होता है एवं रसिक की विभावादि की सौन्दर्यचेतना से आवेष्टित रति आदि वासना चर्वणा योग्य होकर आस्वादनीय, रसनीय हो जाती है। सौन्दर्य की यह आत्मानुभूति अर्थात् स्वसंवित् चर्वणा किसी भी काव्य का परम लक्ष्य है। वस्तु और अलंकार रूप प्रतीयमान की भी इसमें विश्रान्ति है—वस्त्वलंकारध्वनी तु सर्वथा रसं प्रति पर्यवस्येते'[18]। काव्य का परम रहस्य यह रस रूप प्रतीयमान कभी भी वाच्य नहीं हो सकता। यह तो सर्वदा व्यञ्जनावेद्य होने के कारण व्यङ्ग्य ही है। आनन्दवर्धन ने न्यायशास्त्र की अन्वयव्यतिरेकप्रणाली से रस की वाच्यता का निराकरण करके उसकी

17. मम्मट, काव्यप्रकाश
18. कुप्पुस्वामिशास्त्रिसम्पादित ध्वन्यालोकलोचन पृ० ४१

व्यंग्यता का पोषण किया है। उन्होंने कहा है कि रस की अभिधा बोध्यता या वाच्यता दो तरह से संभव है। रस अपने शब्द रस, शृंगार, करुण, वीर, आदि से वाच्य होकर अभिधेय हो सकता है अथवा विभावादि रसोद्बोधक सामग्री के प्रतिपादन द्वारा। पहले पक्ष में यदि रस की अनुभूति रस आदि शब्दों से ही अभिधेय मानी जाए तो रस आदि का स्वशब्द से अभिधान न होने पर रस की प्रतीति नहीं होगी। इसके विपरीत अनुभव से यह सिद्ध होता है कि रस की प्रतीति स्वशब्द अर्थात् रस शृंगार आदि शब्दों के अभिधान से कदापि नहीं होती। जब भी रस की प्रतीति होती है विशेष प्रकार से विभावादि के प्रतिपादन द्वारा ही होती है। उस काव्य में जहां केवल शृंगार आदि शब्दमात्र प्रयुक्त हों और विभावादि का प्रतिपादन न हुआ हो तो थोड़ी मात्रा में भी रस की प्रतीति नहीं होती। क्योंकि शृंगार करुण आदि स्वशब्द का अभिधान न भी हो तो भी केवल विशिष्ट विभावादि द्वारा रस की प्रतीति होती है। केवल स्वशब्द के अभिधान से रस की प्रतीति नहीं होती। इस कारण अन्वयव्यतिरेक द्वारा रसरूपी प्रतीयमान विभावादि से व्यञ्जित ही होता है अभिधा के द्वारा वाच्य नहीं। तात्पर्य है कि रसमय काव्य में प्रयुक्त शब्दों का अर्थ शब्दकोश में ढूंढा जाए, व्याकरण के नियमों से उसकी उपपत्ति सिद्ध की जाए यह सम्भव नहीं। अतएव प्रतीयमान की प्रतीति के विषय में आनन्दवर्धन उद्घोषणा करते हैं कि केवल शब्द अर्थ के नियमों के ज्ञानमात्र से प्रतीयमान नहीं जाना जाता है। शब्दार्थ ज्ञान तो उपाय है, साधन है, जिनकी तब तक ही अपेक्षा रहती है जब तक प्रतीयमान भासित नही होता। जैसे ही सहृदयों की तत्वार्थदर्शिनी बुद्धि में प्रतीयमान विद्योतित होता है वैसे ही कोश व्याकरणजन्य वाच्यार्थ से उदासीन होकर वे प्रतीयमान अर्थ में ही परम विश्रान्ति पाते हैं। महाकवियों के काव्य में वाच्य और वाचक का प्रयोग केवल व्यंग्यार्थ के साधन के रूप में किया जाता है। अतएव व्यंग्यार्थ की दृष्टि से वाच्यवाचक एवं तद्गत अलंकारों का गौणत्व होता है। इस दृष्टि से केवल वाच्यवाचक का ज्ञान रखने वाले मीमांसक वैयाकरण प्रतीयमान के आस्वादन में अनधिकारी है। हर कोई व्यक्ति प्रतीयमान अर्थ समझ नहीं सकता। व्यंग्यार्थ की अनुभूति के लिए प्रतिभा का होना आवश्यक है। अभिनवगुप्त कहते हैं[19]—'प्रतिपत्तृप्रतिभासहकारित्वम् अस्माभिः द्योतनस्य प्राणत्वेनोक्तम्' केवल शब्दार्थ के बल पर व्यंग्यार्थ को समझना असम्भव है।

---

19. कुप्पुस्वामिशास्त्रिसम्पादित ध्वन्यालोकलोचन, पृ० १२७

इसके लिए श्रोता या पाठक में प्रतिभा का होना आवश्यक है। इसी भाव को मम्मट ने शब्दव्यापारविचार में इस प्रकार स्पष्ट किया है—

प्रज्ञावैमल्यवैदग्ध्यप्रस्तावादिविधायुजः।
अभिधालक्षणायोगी व्यङ्गोऽर्थः प्रथितो ध्वनेः॥[20]

वाच्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ की अपेक्षा प्रतीयमान क्यों रमणीय है, क्यों सुन्दर है? सुन्दरता के विषय में कहा गया है कि जो क्षण-क्षण में नवीन प्रतीत हो वही रूप है' वही सौन्दर्य है—'क्षणे क्षणे यन्नवतामुपैति तदेव रूपं रमणीयतायाः' नूतनता की प्रतीति सुन्दरता है जो चित्त को आकर्षित करती है, चमत्कृत करती है। प्रतीयमान अर्थ भी सुन्दर है, रमणीय है, क्योंकि इसमें भी क्षण-क्षण में नवीनता झलकती है। वाच्यार्थ तथा लक्ष्यार्थ इतने सुन्दर नहीं हैं क्योंकि वे तो शान्त वातावरण में जल रहे दीपक की लौ के समान स्थिर हैं, नियत हैं। परन्तु प्रतीयमान तो उज्ज्वल नक्षत्र के समान टिमटिमाता है। क्षण-क्षण में नई आभा, नई चमक देता है। वह नियत तथा स्थिर नहीं है। क्षण-क्षण बदलता है। इसमें नवीनता है और यही उसे रमणीय बनाती है।

क्षण-क्षण परिवर्तनशील इस प्रतीयमान को संक्रमित करने के लिए जब कवि प्रयत्न करता है तो अभिधा लक्षणा के रूप में भाषा के पूर्व स्थापित प्रतिमान टूटते हैं। उस समय प्रतीयमान की अभिव्यक्ति के लिए कवि को नए प्रतिमान स्थापित करने पड़ते हैं जिनके माध्यम से वह अपनी इन्द्रधनुषी अनुभूति को प्रेषित करता है। ये नए प्रतिमान कवि की भाषा में व्यञ्जकत्व के रूप में उभरते हैं। जैसे चित्रकार अपने चित्रों को प्रभावशाली बनाने के लिए कुछ अंशों और रंगों को उभार कर प्रदर्शित करता है जिससे सम्पूर्ण चित्र प्रभावशाली बन जाता है, उसी प्रकार ध्वनिवादी कवि की व्यञ्जक शब्दों के संन्निवेश से अपनी कृति में उभार प्रदर्शित कर उसे रमणीय बना देता है। वह अपनी कृति में कतिपय विशेष बिन्दुओं की ओर द्रष्टा का ध्यान आकर्षित करना चाहता है। ध्वनिकाव्य में व्यञ्जक बिन्दु इलैक्ट्रोन के समान प्रकाश के केन्द्र हैं जो अन्य अवयवों को भी अपनी द्युति से विद्योतित कर देते हैं। आनन्दवर्धन कहते हैं—

विच्छित्तिशोभिनैकेन भूषणेनेव कामिनी।
पदद्योत्येन सुकवेर्ध्वनिना भाति भारती॥[21]

---

20. मम्मट, शब्दव्यापारविचार
21. आनन्दवर्धन, ध्वन्यालोक, ३

जैसे विशेष शोभाशाली एक अंग में धारण किए हुए आभूषण से भी कामिनी शोभित होती है इसी प्रकार पदमात्र से द्योतित होने वाले ध्वनि से भी सुकवि की भारती सुशोभित होती है। संघटना की लघुतम व्याकरणिक इकाई प्रत्यय निपात से लेकर धातु उसके संयोग नाम, विभक्ति, पद, वाक्य यहाँ तक कि प्रबन्ध तक में व्यञ्जकता व्याप्त है। व्यञ्जना कवि के मन की ध्वनि है। अतएव कालिदास जैसे महाकवि के हृदय में जो कुछ रूपायित रहता है उसे विशेष रूप में व्यञ्जना ही उद्घाटित कर सकती है। अभिधा, लक्षणा तो अल्प ही कहती हैं, उनकी पहुंच तो सीमित है, नियत है। उनकी एक निश्चित मर्यादा है। संकेत तथा मुख्यार्थबाध आदि की लक्ष्मणरेखा ने उन्हें बाँध रक्खा है। वे उससे बाहर नहीं जा सकतीं। अपनी शास्त्रनिर्धारित मर्यादा को तोड़कर उच्छृंखल नहीं हो सकतीं। शास्त्रकारों, मीमांसकों, तार्किकों, वैयाकरणों ने उन्हें जकड़ रक्खा है, वे तिल भर भी अधिक नहीं हट सकतीं। अतएव क्षण-क्षण परिवर्तनशील प्रतीयमान अर्थ के प्रत्यायन में अभिधा, लक्षणा शब्दवृत्तियाँ पंगु हो जाती हैं उस समय तो कवि की अखंड अनुभूति को संप्रेषित करने के लिए इन्द्रधनुष-सी सतरंगी व्यञ्जना ही माध्यम बनती है। क्या कालिदास जैसा महाकवि व्यञ्जकता के बिना वह सब कह पाता जो आज सहृदय को उनके काव्य में प्रस्फुटित होता है? अल्प में बहुत कुछ कह देना महाकवि कालिदास की विशेषता है। व्यञ्जना ही वह कला है जो अल्प से महान् कहती है। व्यञ्जना रत्न के समान अर्थ-छटाओं की रश्मियों को विकीर्ण करती है। एक ही शब्द व्यञ्जक बनकर कितना कुछ कह जाता है, वह अनुभव ही किया जा सकता है, बताया नहीं जा सकता। विचित्र भूमिकाओं को निभाने वाली नटी के समान व्यञ्जना उपाधि के भेद से अनेक अर्थों को प्रकाशित करती है। सहृदय को अनुभूत होने वाली विभिन्न अर्थों की छटाएँ न तो प्रत्यक्ष प्रमाण से ग्राह्य हैं क्योंकि घट पट आदि के समान व्यंग्य अर्थ इन्द्रियों का विषय नहीं है। यह प्रतीति अनुमान का भी विषय नहीं क्योंकि अनुमान भी व्याप्ति पक्षधर्मता से जकड़ा हुआ निश्चित अनुमेय को ही बताता है। धूम से नियत वह्नि का ही अनुमान होता है वह्नि से भिन्न पदार्थ का नहीं। और फिर अनुमितिज्ञान शुष्क चमत्कारहीन है जब कि काव्य में व्यञ्जनाजन्य अनुभूति सुन्दर, सरस, रमणीय है। यह प्रतीति अभिधा की कक्षा में भी नहीं रक्खी जा सकती क्योंकि यह अधिकार्थ पद्यगत शब्दों का सांकेतित अर्थ नहीं है। यह तात्पर्य वृत्ति द्वारा भी ज्ञात नहीं होता क्योंकि पद्यगत शब्दों एवं अर्थों का अन्वय सिद्ध हो जाने पर तात्पर्य वृत्ति का कार्य समाप्त हो जाता है। प्रतीयमान की इस सौन्दर्यचेतना

में लक्षणा की भी प्रवृत्ति नहीं है क्योंकि वाच्यार्थ अनुपपन्न नहीं होता। फिर भी रसिक को जो सौन्दर्यबोध होता है वहां व्यञ्जना ही व्यापार है। व्यञ्जना उस चारुत्व को प्रकाशित करती है जो अन्य किसी प्रकार से व्यक्त नहीं हो सकता। व्यञ्जकता को धारण करने वाला शब्द ही ध्वनि सिंहासन पर प्रतिष्ठित होने का अधिकारी है। जैसा आनन्दवर्धन कहते हैं—

उक्त्यन्तरेणाशक्यं यत् तच्चारुत्वं प्रकाशयन्।
शब्दो व्यञ्जकतां बिभ्रद् ध्वन्युक्तेर्विषयीभवेत्॥[22]

सौन्दर्यचेतना में व्यञ्जना सरस्वती का तत्त्व है जिससे कवि का दर्शन वर्णन बन जाता है उसकी प्रख्या उपाख्या में परिणत होती है।

जैसे देह से आत्मा की ओर, द्वैत से अद्वैत की ओर, स्थूल से सूक्ष्म की ओर अग्रसर होते हुए भारतीय दर्शन का चरम परिपाक अद्वैतदर्शन में हैं वैसे ही सौन्दर्यबोध के क्षेत्र में व्यञ्जना भी अल्प से अधिक, लघु से भूमा की ओर प्रयाण है जिसका पर्यवसान ध्वनिसिद्धान्त में है, जहां काव्यसौन्दर्य की चरम परिणति है। आत्मानुभूति के समान रसध्वनि के रूप में काव्यसौन्दर्य की अनुभूति अखंड है, इदमित्थं से विवेच्य नहीं। उपनिषद् कहती हैं—

'यो वै भूमा तत्सुखं नाल्पे सुखमस्ति'

काव्यसौन्दर्य की यदि कोई भूमा है तो वह है व्यञ्जना क्योंकि यह अल्प नहीं हैं। अतएव यहाँ आनन्द ही आनन्द है।

22. आनन्दवर्धन, ध्वन्यालोक १/१८

Concept of Obscenity (aślīlatā) in Sanskrit

Dr. R. C. Dwivedi

Classical Sanskrit Poetics emphasises unity and integrality of form and content. Bhāmaha (7th Century A.D.) speaks of 'word and meaning being together'.[1] Daṇḍin, who probably followed him, proclaims : 'string of words combined with the intended meaning' as the body of a literary composition.[2] Later writers on Sanskrit criticism admitted in essence[3] the unity of word and meaning either by expanding their definitions of *kāvya* (literary composition) in terms of presence of positive entities of poetic excellences (*guṇas*), figures (alaṁkāras) and absence of negative entity of literary blemishes or by encompassing these under their concepts of Rīti (style and dicha) *Vakratā* (turn of expression) and *ramaṇīyatā* (charm) as Vāmana, Kuntaka and Jagannātha did. Even Ānandavardhana (9th Century A.D.), who propounded a new theory of *dhvani* (suggestion) as the soul of poetry, does not deny the charm of word and mean-

1. KAB (Kāvyālaṁkāra of Bhāmaha I.16.
2. KAD (Kāvyādarsa of Daṇḍin) I.10.
3. Vide KASV (Kāvyālamkārasūtravṛtti of Vāmana) I.1-3 : KAR (Kāvyālaṁkāra of Rudraṭa) II.1 ; VJ (Vakroktijīvita of Kuntaka) I.7 ; KP (Kāvyaprakāśa of Mammaṭa) I.1 Mammaṭa (11th Century A.D.) was paraphrased by writers who followed him, such as, Vāgbhaṭṭa, Hemacandra, Jayadeva, Vidyānātha and Vidyādhara. Viśvanātha (14th Century A.D.), the author of the Sāhityadarpaṇa definited literary composition in terms of *rasa* or the poetic mood. Jagannātha echoes essentially what Daṇḍin proclaimed.

ing or their art of arrangement,[4] and, in fact, establishes the relation of past and whole or body and soul between them. In proclaiming *dhvani* (suggested sense) as the quintessence of poetry his concern is mainly semantic, as of the old critics. No doubt, for him content (*rasa* or sentiment) being the soul is more important than the form which is really the body. Whereas according to the old *alaṅakārikas* form had a greater role to play in literature.[5]

In order to perfect the form, the poetic language was conceived to be endowed with excellences (ten each of word and meaning according to Bharata, and three according to later poeticists) and ornate with various figures (both of word and meaning) and free from faults of all kinds.

Sanskrit critics considered a literary flaw either as a positive entity (Bharata) or as negation of excellence (Vāmana). From their general definitions or definition of a particular flaw[5] one may make out their conception of it. A flaw detracts from the poetic beauty (Daṇḍin and Vāmana) or becomes impediment in realising poet, intention (Bhoja). It is an obstacle to *rasa*

---

4. *Kāvyasya hi lalitocita-sanniveśacarunaḥ*...under DA (Dhvanyāloka I.2 ; and *Vividha-Vācya-vācaka-racanā prapañca-cārunah kāvyasya*, Under DA I.5.
5. Ruyyaka (1135 A.D.) rightly concludes that according to the opinion of the old poeticists *alaṁkāras* (including *guṇa* and *rīti* in its comprehensive sense) are the essence of compositions. See his *Alamkāra-sarvasva*, p.6, ed. by R.C. Dwivedi, Motilal Banarsidas, Delhi, 1977. For a detailed and comparative view of form and content and their interrelationship, see W.T. Stace, The Philosophy of Hegel, p. 443, Macmillan & Co. Ltd., 1924 ; Fundamentals of Dialectical Materialism (ed.) Moscow, 1967, pp. 103, 200-201 ; Lucas, The Meaning of Contemporary Art, London, 1962, pp. 7 and 17 ; Literature & Art (ed.) Bombay, 1956, p. 52 ; Earnest Fischer, The Necessity of Art, (Penguin), pp. 116, 131.
6. For a detailed account of general nature of doṣa see, V. Raghavan, Bhoja's Śṛngāraprakāśa, III ed. Madras, 1978, pp. 206-10.

realisation (according to Dhvani-theorists). It is impropriety (*anaucitya*, Ānandavardhana, Mahima and Bhoja) ; it is offensive to the men of literary culture (Ratneśvara, Keśava Miśra). This general nature of a poetic flaw is applicable to the concept of obscenity as well.

Bharata lists ten types of faults[7] which injure the grammatical, logical, metrical or literary relation between the words and their meaning and thereby damage the dramaturgical content.[8] In this list the *grāmya* (vulgar) and the *aślīla* (which may be taken together for the purpose of comprehending the obscene) don't figure. However, the fourth variety, known as *Bhinnārtha* (defective significance) which is of three kinds, includes the *grāmya* (vulgar). This is illustrated by Abhinava by a bald and indecent statement by a man to a lady, to love him in consideration of something which he holds in hand. This, in fact, is prostitution of love which goes against all sense of public or private morality. According to Bharata's conception (XVI. 91) *guṇas* (excellences) are negations of the *doṣas* (flaws), a view not shared by later writers, Vāmana (ii. 1-3) and others who considered *guṇas* to be positive entities and the flaws to be the negations of natural excellence in a poetic composition. Poetic language by its very nature can't be considered faulty. Faults creep in inspite of poet's best efforts for positive excellence. What is vulgar or obscene is, therefore, an incident and not essence or nature of artistic creation.

In the first list (there are four lists in all) of ten defects, Bhāmaha includes the *śruti-duṣṭa* (offensive to the ear) *artha-duṣṭa*[9] and the *kalpanāduṣṭa* defective in sense). The first consists of words which apparently convey good sense but also

7. *Gūdhārtha* (circumlocation), *Arthāntara* (superfluous expression), *Arthahīna* (wants of significance), *Bhinnārtha* (defective significance) *Ekārtha* (tautology), *Abhiluptārtha* (want of synthesis), *Nyāyadapeta* (logical lapse), *Viṣama* (unevenness metrical defect) *Visandhi* (hiatus), and *Śabdacyata* (grammatical lapse). Nātyaśāstra, XVI, 88-94.
8. Vai yatnastu kartavyo Natyasyaisa tanuh smṛtah/Anganaipathyasattvani vākyārtham vyanjayanti hi. *Ibid.* XIV.7.
9. KAB I.47-52.

remind us of vulgar meaning. Bhāmaha enumerates some such words, where the second meaning is considered vulgar. For example, *Vit* : merchant, excrement ; *varcas* : valour, semen ; *klinna* : wet, drenched in blood ; *chinna* : cut broken ; *Vanta* : given out, vomitted ; *pravṛtti* : engagement, discharge ; *pracāra* : propagation, motion ; *dhṛsta* : insult, outrage on women; *udgāra*: outflaw, belching ; *Visarga* : release, emission ; *hada* : evacuation, excrement or ordure ; *Yantrita* : fixed up, bound in intercourse. There are certain words which as a whole give a good sense but their part reminds us of indecent meaning. In *Hiraṇyaretas* (fire) *retas* means 'semen'. Similarly, in *Sambadha* (congestion), *pelava* (tender), *upasthita* (present) *aṇḍaja* (bird) and *Vākkatva* (harshness of sound), the parts of words *vadha* (vagina), *pela* (scrotum), *upastha* (male organ), *aṇḍa* (testicles) and *kata* (male organ or corpse-carrier according to different dialects) bring to our mind indecent meanings. Some of the words listed above have been definitely borrowed from Prakrits. If a word or part of it has vulgar meaning even according to a particular dialect, it is considered vulgar.

Where on account of indecent words certain expression produces idea of indecent things (*asabhya vastu*) that is *arthaduṣṭa*. Thus, according to Bhāmaha, words and expressions that are not acceptable to men of culture (sabhya) would be vulgar, indecent and obscene. His example of the *arthaduṣṭa*[10] (quoted later on by Mammaṭa to illustrate the *aślīla* relating to sense) implies description of the male organ where the apparent meaning is not sexual :

"The fall of wicked (also implying the male organ) who is always ready to kill (also indulging in forceful sexual act, arrogant stiff) and carving for a hole (also female organ), is such that he can never rise again."

Here the words taken out from the context and used independently do not have any sexual overtones, but it is particular setting of words in a sentence, or a twist in expression which produces obscenity, whereas in *Śrutikaṣṭa* the words, even

10. KAB I.50, KP Vol. II R.C. Dwivedi, Motilal Banarsidas, Delhi, 1970, VII. 279.

without any context, are unparliamentarian, vulgar and indecent.

Where juxtaposition of two independent words conveys indecent meaning, that is called *kalpanāduṣṭa* (KAB, I.52).

At the end of the first chapter, Bhāmaha lays down general principles which render a faulty expression faultless, nay even elegant. Particular arrangement or setting of words (*sanniveśa Viśeṣa*), elegance of the content (*āśraya-saundarya*), and judicious technique (*yojana*) are the three principles which ultimately determine the nature and concept of all faults including the vulgar and the obscene.[11] Words, expressions or the form in relation to its content or theme should be considered obscene or otherwise. Later Sanskrit critics Daṇḍin and Rudraṭa also believed that with change of conditions faults become Guṇas. After the proclamation of the *Dhvani*-theory, the poetic faults (like the guṇas) came to be related to *rasa* and were defined as that which injure the awakening of *rasa*. Distinction between invariable (*nitya*) and variable (*anitya*) fault was maintained by *Dhvani*-theorists on the basis of its relation with the *rasa*.

Daṇḍin does not mention Bhāmaha's *Śrutiduṣṭa* and the *arthaduṣṭa*. He has, however, borrowed third list of ten poetic faults (with which we are not concerned at present), from Bhāmaha and illustrated each *doṣa* turning into *guṇa* with change in conditions.

Vāmana is the first Sanskrit critic who clearly maintains, against the opinion of Bharata, that faults are negations of guṇas[12] and they may be known by examining the content.[13]

He is again the first to give classification[14] of all the faults into four : those of *pada* (word), *padārtha* (word-meaning) *vākya* (sentence) and *vākyārtha* (sentence-meaning) and adopts the term *grāmya* and *aślīla* (for what was known as *bhinnārtha* of first variety in Bharata and *Śrutiduṣṭa* in Bhāmaha). The *grāmya*, a *pada-doṣa*, is defined as what is used

11. See KAB I.54-59.
12. KASV II.1.1
13. *Ibid.* II.1.2.
14. This classification has been followed by Mammaṭa and others.

by common people (*lokamātra-prayukta*). He illustrates it by such slang words as *phūtkṛta* (puffing sound), *gaṇḍa* (mentioned by Bhāmaha separately from the examples of *Śruti-duṣṭa*), *talla*, *galla* and *bhalla*. Mammaṭa accepts Vāmana by admitting such words as vulgar and illustrates *galla* and *bhalla* under *Vākya-doṣa*.[15]

Amongst the five kinds of *padārtha-doṣa*, Vāmana includes *aślīla*. In its conception, it is comparable with Bhāmaha's *śrutiduṣṭa* and *arthaduṣṭa*. The *aślīla* is of two kinds—(a) a homonymous word with one of its meanings being indecent (*asabhyārthāntara*) and (b) where a word itself is not indecent but part of it reminds of indecence. *Varcas*, meaning valour and excrement is the example of the first variety and *kṛkaṭika* where its part *kaṭi* stands for corpse-carrier is the example of the second variety.

The word *aśrīra*, occurring in the Ṛgveda[16] stands for uncultured, unmannerly, indecent and profane. The Ṛgvedic *mantra* (X.5.30) Occurs in the Atharva-Veda where its form is changed into '*aślīla*' although its old form '*aśrīra*' is also retained in the Paippalāda Samhitā (XVIII.3.6). The Ṛgvedic word refers to person or his limbs or his faults in conduct. In the period of Brāhmaṇas and the Āraṇyakas, the word *aślīla* began to refer to objects as against a person, such as, inauspicious stars,[17] sorrowful way of life[18] and villages where performance of sacrifice was prohibited.[19] The Pañcaviṁśa Brāhmaṇa[20] associated the word with speech. Pāṇini forms this word from *śrī*, meaning grace or excellence, by suffixing *luc*[21] and changing '*r*' in *śrī* to '*l*' according to the Sūtra pṛsodarādi . . . . (V.2.97). Negative particle prefixed to the word denotes absence of *Śrī*.

---

15. KP V.180.
16. RV VIII.2.20; X.85.30; VI, 28.6.
17. Taittirīya Brāhmaṇa, V.3.4,
18. *Ibid.* II.440.9.
19. *Ibid.* I.5.26.
20. *Ibid.* II.17; XIV.11.27; XVII.5.1.
21. Aṣṭādhyāyī, VI.2.42. Ramasingh gives the following etymology under his comment on SKI.12-15 : Śribhasyasti tat ślīlam. Sidhmadehakṛtiganatvat lac. Kapilakadipathat latvam na śilam aślīlam.

Aślīla, according to Vāmana, is of three kinds as it arouses, (i) shame, (ii) disgust and (iii) inauspiciousness. This division is admitted by all later critics. Bhāmaha's example of *Śruti-duṣṭa* ; *Vak-katava* and *hiraṇya-retas* are quoted to illustrate the first variety. *Kapardaka* means shell but its part 'parda' has the disgustful sense of breaking wind downwards. The word *saṁsthita* (established) in its meaning of 'dead' arouses the sense of foreboding evil.'[22]

Bhāmaha and Daṇḍin had merely illustrated some cases where faults cease to be faults. Vāmana propounds the basis on which obscenity can be completely ignored. If indecent meaning is concealed i.e. no longer popular, then that word ceases to be obscene, e.g. the word *sambadha* (considered to be faulty by Bhāmaha). What does not evoke obscenity in people's mind is not obscene. The meaning of *Sambadha* in the sense of 'private part' is no longer popular. Its popular meaning 'obstacle' alone is understood. Hence it is not obscene.

Words, which yield indecent sense through indication (*lakṣaṇa*) but are not indecent in their primary meaning, are not to be considered obscene.

Again, indecent words, which are not so taken by people and which are in popular vogue can't be considered obscene because people have approved their usage. Such words are *Subhaga* (beautiful), *bhagini* (sister), *upasthāna* (presence or prayer), *abhipreta* (desired), *kumārī* (maiden). *dohada* (longing of a pregnant woman for particular objects). These words have parts : *bhaga* (vagina) *upastha* (male organ), preta (dead), hada (excrement) etc. reminding us of indecent sense, but their use is approved by the people and can, therefore, no longer be considered obscene. Daṇḍin had also noted people's approval for use of such words.[23] Vāmana quoted an old authority in support of his theory : "It is not proper to hunt out flaws in what is accepted by the people. Who will have the notion

22. The sense of the word obscene includes all the above three meanings, see Cambridge Dictionary.
23. KAD I. 68.

of indecency in words like *Śiva-linga* of which indecent sense is completely shrouded.[24]

Bhoja quotes Vāmana with approval[25] and also Bhāmaha who had propounded three general principles : *āśraya-saundarya* (excellence of content), *sanniveśaviśeṣa* (arrangement or style) and judicious selection (technique) to indicate how a fault is changed into excellence. He further says that much of what is indecent, implicitly or explicitly obscene, is in vogue, and it is not censured.[26]

The question, whether a poet intentionally uses such words and expressions which will arouse indecency has been attempted by Jagannātha who opines that if an indecent meaning is out of context, there can be no intention of a poet to arouse such a sense[27] Rudraṭa who follows Bharata in holding that *guṇas* are the negations of faults, divides faults into two groups—verbal and material and includes *grāmya* in the later category. He does not mention *aślīla* separately from the *grāmya.* The *grāmya* related to inappropriateness in respect of behaviour, form, dress, speech, region, family, class, learning, wealth, age, office and characters.[28] Description of aggressive behaviour in love on the part of an unsophisticated girl, artless simplicity of courtesans, cleverness of rural folk, cunning and deceptive behaviour of ladies of good stock, will, thus, be an offence against established social sense of class behaviour, morality and conduct. Rudraṭa is apparently elitist in his approach who widens the scope of *grāmya* by covering all aspects of social and individual character. Any deviation from the established order of things will be committing a literary offence.

Ānandavardhana, the exponent of *dhvani*-theory is primarily concerned with rasa in literary creation. Sounds, words, expressions, style, diction, or any other literary form are by themselves of no consequence if they fail to create beauty *par excel-*

24. KASV I. 9, also quoted in the SKA (Sarasvati-Kanthābharaṇa) N.S. ed. p. 98.
25. SKA, p. 98.
26. SKAI. 152.
27. Rasagangādhara, N.S. ed. p. 142.
28. KAR (Kāvyālamkāra of Rudraṭa) II. 9.

lence. Everything is to be examined in its relation to *rasas.* He deals, therefore, only with the *rasa-doṣa.* What then is the real essence of any *rasa-doṣa* ? It is *anaucitya* or impropriety. Propriety in delineating *rasa* is the secret of poet's success. "There is no other cause for a breach in sentiment except indecorum. The greatest secret about *rasa* is confirmity to well-known considerations of decorum."[29] Respecting the opinion of his times and literary tradition of Sanskrit, Ānandavardhana states that both in dramas and in the poems, any description of vulgar erotic sentiment with reference to high characters like loyal heroes and heroines would be as much indecorous as a detailed account of one's own parents.[30] This is true of all other sentiments and emotions. Even first-rate poets (like Kālidāsa, he seems to suggest) have erred, still their defect does not appear glaringly because it is covered by their genius. Thus the artistic talent of the poet or dramatist covers up what would otherwise be considered vulgar and obscene, Bhoja gives three classes of flaws : of word, sentence and its meaning, each having sixteen varieties. He includes *desya* (words without etymology e.g. *galla* and *talla*) and *grāmya* (comprehending threefold *aślīla*) under the flaws of word (SK. I. 14-15). Amongst the sixteen flaws of sentence-meaning, he mentions *aślīla* defining it by repeating the same phrase :

Aślılamitinirdistam aślīlārthapratitikṛt (SK. I. 53)

He illustrates it by the example given by Bhāmaha (I. 51) and follows him and Vāmana in his conception of the *aślīla* defined in the context of the *grāmya.* Indecent meaning (*asabhyārtha*) may be conveyed either directly (prākṛta) or indirectly (aprākṛta) through *double entendre* or by bringing forth to mind such a meaning. Bhoja (SK pp. 98-103) gives a number of illustrations from the poems of Kālidāsa and others to show how *aślīla* ceases to be a flaw on the basis of principles enunciated by Bhāmaha and Vāmana (UU. 16) and admitted by him.

Mahimabhaṭṭa does not include the obscene under his five-fold classification of poetic flaws.

---

29. Ānandavardhana's Dhvanyāloka, K. Krishnamoorthy (tr.) Karnataka University Dharwar, p. 139.
30. *Ibid*, p. 140.

Mammaṭa is the most comprehensive author in dealing with doṣas, including the *grāmya* and the *aślīla*. He includes both of these under Doṣ as, relating to a word or part of it, to sentence and its part. Words such as *Sādhana* (resources, the male organ), *Vāyu* (air, ventris creptus), vināsa (loss, death) are indecent. *Kaṭi* (in the sense of buttock) is vulgar.[31] Use of such words in a sentence with apparently decent sense as *utsarpaṇa* (advancing in illicit love), *pravaraṇa* (kicks in love) and *mohana* (a kind of sexual gratification) produces shame.

The words *vānta*, *utsarga* and *prvartana* implicitly conveying the sense of vomiting, slutting and excreting respectively produce disgust. Use of *pitṛvasati* for father's house reminds us of crematorium. It is, therefore, suggestive of inauspiciousness. This three-fold *aślīla* may occur in part of a word. For example, *pela* (excrement) in *pelva* (soft) *puya* (pus) in *puyate* (is sanctified) and *preta* (dead) in *abhipreta* (desired). Following Bhāmaha, Mammaṭa considers words like *galla* and *talla* as vulgar. Both these flaws relate to meaning also. *Vulgar* is illustrated as follows :

"While this person is asleep, I share bed with you, what harm can there be to you ? O ye, accept your fees and spread quickly your folded thighs.[32]

Mammaṭa borrows the example of obscene from the Kāvyālaṁkāra of Bhāmaha (I.51). He also gives example of *aślīla* through the conjunction of two words, such as *Rucimkuru* where *cinku* reminds one of private part of female body. Jagannātha cites illustration of *aślīla* arising out of conjunction of two Sanskrit words : *Jaiminīyamala in*.

According to Mammaṭa, obscenity turns into excellence—(i) where words with *double entendre* are used to convey the secrets of sex according to the Kāmaśāstra, (ii) or where quietism is advocated after condemnation of sensuous life. This only means that nothing can be cons idered obscene if there is themetic

31. KP VII. 175-77.
32. Poetic Light (Kāvyaprakāśa of Mammaṭa), Vol. II, p. 271, R.C. Dwivedi (ed. & tr.), Motilal Banarsidas, Delhi, 1970, p. 271.

justification for it. Mammaṭa says that in imitating some thing all flaws cease to be flaws.[33] In view of propriety of the speaker, the person addressed, the suggested (i.e. *rasa*) or expressed sense and the context of a situation, the literary flaw turns into merit or is neither a merit nor a demerit. This may also equally apply to the flaws of vulgarity and obscenity.

Taking clue from Ānandavardhana, Mammaṭa remarks in the context of *rasadoṣa* that erotic union should not be delineated in relation to high divine characters (e.g. Śiva). Any such description would be as highly improper as describing the sexual relationship of the parents. Mammaṭa has been followed by practically all the Ālaṁkārikas who came after him and they have nothing to add to the concept of obscenity as found in the earlier Sanskrit poetics.

It is interesting to note that at all stages of consideration of the obscene words the alaṁkārikas regarded indecent words of regional languages appearing as part of Sanskrit words, e.g. *pela* and *cinku* as indecent. Because in those days, if not everybody, then at least the literateures knew both, Sanskrit and Prakrit.

Purāṇas prohibited obscenity in all its manifestations, in speech, sight, conduct[34] and composition.[35] To make indecent remarks against the learned was strictly disallowed. Even Tantrics prescribed recollection of Pradyumna if obscene words were uttered.[36] It was considered an offence.[37] However, Sanskrit literature is not devoid of obscene descriptions. Rājataranginī[38] describes dirty jokes by *Vitas* and obscene behaviour of king's ministers. Kuttinimata prescribed obscene conduct in certain conditions of intercourse.[39] It recognises that on the occasions of festivals, like Holi, obscene speech and phrases can't be prevented.[40] Bṛhatkatha and Vasavadatta and others refer to obscene

33. KP, VII. 59.
34. See Viṣṇudhrmottara, II. 86-10 ; III. 16.15 ; II. 89.15 & 56.
35. *Ibid.*, III. 15.9 ; 16.15.
36. Jayākhyā Samhitā—XXV. 106.
37. Pañcarātra, IV. 11.15.
38. *Ibid.*, VI. 158, III. 140, V. 391.
39. Kuttinimata, 160 & 376.
40. *Ibid.* 894.

words,[41] songs,[42] *rasaka*,[43] and tales.[44] *Bhāna*, monologue variety of Sanskrit Drama, freely indulges in all forms of obscene descriptions. Sanskrit literature is full of erotic absurdities and a poet of lesser calibre could not avoid such sexual descriptions obliquely or otherwise which will not be relished by men of taste and culture. Prohibitions of Purāṇas regarding obscenity were observed more in violation than in observance. It was actually the Kāmaśāstra which ruled over the destiny of classical Sanskrit literature and therefore no description of sex was barred in the literary tradition of India. Erotic mysticism also gave sanctity to sensuous descriptions with reference to divine characters.

Tantrism made respectful what would be considered profane otherwise. Changing sense of public and private morality seemed to have no impact on the legislative critics of Sanskrit. And Sanskrit poets in India accepted no restrictions on their free play of imagination. It was, therefore, declared that the poets are verily free from any chains of inhibitions : *Niraṁkuśa hi kāvyah.* And yet Sanskrit did not make bold experiments in man-woman relationship or problems of sex and morality. The theory and practice of obscenity could not, therefore, go beyond its traditional confines. Being profound in its conception of Śṛngāra, the Sanskrit literature did not use woman simply as an object and treat sex as a sharp coarse drink. It did not, therefore, produce smutty and spicy books now in vogue in modern languages.

Kālidāsa, Amaruka and Jayadeva, to mention a few ennoble and don't degrade the human spirit by their descriptions of love in union and separation. Vāsavadattā, a courtesan, is treated by Śudraka with the same regard and respect as Śākuntala, Umā, Rādhā or a host of other annonymous women characters delineated by a large number of Sanskrit and Prakṛita writers.

---

41. Avantisundarī, 163-21.
42. Vāsavadattā, 132.7.
43. Harṣacarita, 188.6.
44. Kathāsaritasāgara, VI. 2.173.

साहित्य-शास्त्र में लावण्यविचार

डा० रामगोपाल मिश्र

लावण्य पद का प्रयोग भरत के नाट्यशास्त्र में अनेकत्र हुआ है, परन्तु पद के अर्थ का विश्लेषण नहीं हुआ। यह पद प्राचीन काल से ही साहित्यशास्त्र और साहित्यशास्त्रेतर वाङ्मय में प्रयुक्त हुआ है परन्तु लावण्य पद के निर्वचन अथवा व्याकरण के सम्बन्ध में इदमित्थं कहना असम्भव है, क्योंकि इस पद के निर्माण के पीछे क्या निरुक्ति थी, क्या आधार था, अर्थ-संगति क्या थी—आदि तथ्य अज्ञात हैं। निरुक्त का प्रयोजन संक्षेप में अर्थावधारण है। अतः अर्थ की दृष्टि से लावण्य पद के सम्बन्ध में मनीषियों ने शब्दार्थ तक पहुंचने का प्रयास मात्र किया है।

अर्थदृष्टि :—

संस्कृतपत्रिका मंजूषा के प्रख्यात सम्पादक क्षितीशचन्द्र चट्टोपाध्याय के अनुसार लावण्य पद की निर्मिति 'रामण्यक' पद से हुई है। रामायण के एक ही पद्य में रामण्यक पद का दो बार प्रयोग हुआ है और यही 'रामण्यक' पद ही काल-प्रवाह से होता हुआ 'लावण्य' पद बन गया जिसका आधार रामायण का यह श्लोक है—

वर्णरामण्यकं यत्र जलरामण्यकं तथा।
सन्निकृष्टं च यत्र स्यात् समित्पुष्पकुशोदकम् ॥ रा० आरण्य० १५.५

साधु पद रामणयिक है। रामणयिक से रामण्यक पद का प्रयोग हुआ। काल-क्रम से 'क' का लोप, तदनन्तर 'म' के स्थान पर 'व' प्राकृत के कारण, तथा 'र' के स्थान पर 'ल'। अतः रामणयिक-राभण्यक-रामण्य-रावण्य-लावण्य पद का उत्स रामणयिक ही है। अर्थ की प्रतीति भी तथैव है।[1] परन्तु इस

1. मंजूषा, जनवरी, १९५६
वर्णरामण्यकं यत्र जलरामण्यकं तथा' (रा० अ० १५.५) अत्र छन्दोऽनुरोधेन रामणीयकशब्देन रामण्यकरूपं स्वीकृतमिति भाति। प्रथमं तावद् रामणीयकं रामण्यकं संजातं ततो रामण्यं ततो रलयोरभेद इति न्यायेन

लघुकरण की प्रक्रिया अथवा शब्द-संकुचन में बौद्धिक व्यायाम अधिक है, तर्कानुमोदित तथ्य अल्प ही है।

क्षितीशचन्द्र चट्टोपाध्याय की ही पद्धति का आश्रय लेकर जी० बी० पलसुले ने भी रामण्य से लावण्य पद की सिद्धि मानी है।[2] रम् और लम् समानार्थी हैं। ललाम और रराम एकार्थक हैं। इस निबन्ध में कतिपय अन्य पदों के आधार पर रामण्य से लावण्य की निष्पत्ति मानी गई है।

प्रो० सत्यव्रत शास्त्री के अनुसार लावण्य का निर्माण लवण पद से ही हुआ है। (लवणस्य भावः, ष्यञ्) नमक की चमक, कान्ति। कालान्तर में नमक का परित्याग एवं एकमात्र चमक की प्रतीति होने लगी। स्वच्छ कान्ति ही लावण्य पद का अर्थ है। आकर्षण का भाव लावण्य में निहित है।[3]

कोशग्रन्थों में भी लावण्य पद का निर्वचन लवण से ही प्रस्तुत किया गया है। सौन्दर्यविशेष को लावण्य कहते हैं। यदि लवण पद से ही 'लावण्य' की निर्मिति मानी जाय, तो यह भी दूरगामी अर्थ प्रतिपादित किया जा सकता है कि जिस प्रकार नमक चुभने वाला होता है उसी प्रकार लावण्य भी चुभने वाला तत्त्व होता है।

ऋग्वेद में अनेक बार सुन्दर के अर्थ में 'रण्व' पद का प्रयोग मिलता है।[4] कदाचित् वर्ण-व्यत्यय के सिद्धान्त के अनुसार एवं स्वरागम से 'रवण' पद निर्मित हुआ हो। बाद में 'रवण' पद ही लवण बना हो। अर्थ की दृष्टि से लवण पद का दूसरा अर्थ मनोहर भी है। सलोनी, सलवनी, सलवणा आदि पद मनोहर अर्थ की प्रतीति कराते हैं।

लावण्य एक ऐसा तत्त्व है जो अन्तःकरण का हरण करता है। अतः अन्य सभी ज्ञेयों से विच्छिन्न करने वाले को लावण्य कहते हैं। इस दृष्टि से लावण्य पद का अर्थ 'लुनाति विच्छिनत्ति समस्तान् अन्यान् पदार्थान्-इति' व्यक्ति को 'स्व' से भिन्न अन्य पदार्थों से सम्बन्ध विच्छेद कर अपने दृश्य पर केन्द्रित करता है। 'लू लवने' अर्थात् काटने के अर्थ में 'लू' धातु का अर्थ इसी अर्थ को संकेतित करता है। लावण्य एक ऐसी आकर्षक काय-सम्पत्ति है, जिसके दर्शन से व्यक्ति समस्त बन्धनों को काटकर तन्मय हो जाता है।

सन्निहितयोरनुनासिकयोरेकस्य विषमीकरणप्रक्रियया चानुनासिकीकरणेन लावण्यमिति निष्पन्नमिति भाति।

2. 'A Note on the Word Lāvanya'—Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute Vol. 32. 1951. 76-84.
3. The Rāmāyaṇa—A Linguistic Study pp. 54-55.
4. ऋग्वेद १.६५.५, १.६६,३, ३.६१.५

दर्शनदृष्टि :—

रमणाभाव होने के कारण प्रजापति के हृदय में विश्व-सृष्टि की भावना उत्पन्न होते ही 'मिथुन' की उत्पत्ति हुई[5]। अतः शिव रूप और शक्ति रूप का प्रादुर्भाव हुआ। शिव प्रकाशरूप ज्ञानप्रभा है। यह ज्ञानप्रभा पुनः द्विदल में, एक दूसरे के पूरक के रूप में विभक्त होती है। प्रथम दल 'अहमंश' है। यही अहन्ता, प्रमाता, ज्ञाता, क्षेत्रज्ञ, क्षेत्री, पुरुष, भावक, सहृदय, रसिक है। द्वितीय दल 'इदमंश' है। इदमंश प्रमेय, भोग्य, ज्ञेय, क्षेत्र, प्रकृति है। भोक्ता-भोग्य, प्रमाता-प्रमेय, क्षेत्री-क्षेत्रज्ञ, पुरुष-प्रकृति, चेतन-अचेतन, संवेदनशील-जड़ का द्विविध रूप सर्वत्र प्रसृत हुआ। सरित्संसार के ये दोनों तट जल-प्रवाहार्थ एक दूसरे के पूरक हैं। जहां 'अहमंश' में सत्त्वगुण का प्राबल्य हुआ, वहीं चेतनत्व की विजय-वैजयन्ती फहराने लगी और जगत का मिथ्यात्व, इदमंश की उपेक्षा, दुःखमयत्व, नश्वरता, वैराग्य आदि की प्रतीति हुई। सत्वगुण के कारण 'अहमंश' सर्वोपरि रहा, वह 'पद्मपत्रमिवाम्भसा' की भांति 'इदमंश' से लिप्त न हुआ और 'अहमस्मि' प्रतिफलित हुआ। सत्त्वगुण का रजोगुण से अनुवेध होने पर इच्छा का अनन्त संसार 'अहमंश' के समक्ष भोग्य के रूप में उपस्थित हुआ, प्रकृति नटी का प्रतिपल लुभाने वाला नर्तन इतना सुकुमारतर और मनोहारी आभासित हुआ कि 'इदमंश' प्रधान बन गया और 'अहमंश' गौण। गुणप्राधान्य भाव के फलस्वरूप उभयविधि उपयोगिता सार्थक सिद्ध हुई। चन्द्र के बिना निशा और निशा के बिना चन्द्र का अस्तित्व होने पर भी सापेक्ष रहे। अर्धनारीश्वर की कल्पना साकार हुई। इदमंश और अहमंश अपने अस्तित्व के लिये अन्योन्याश्रित हो गये।

तृतीयावस्था में सत्वगुण तमोगुण के साथ अनुगत होने पर राजभवन में कैद राजकुमारी दासी का कार्य करने लगी। अहमंश की गुरुता समाप्त हो गई। इदमंश सर्वोपरि प्रतिष्ठित हो गया। इदमंश रूपी घन से अहमंश रूपी रवि आवृत हो गया। अहमंश निश्प्रभ प्रतिभासित हुआ और भैरवी शक्ति की विजय हुई। वर्षाकालीन सरिता की लोललहरियों में निर्मल स्वच्छ जल विलुप्त सा हो गया। 'इदमंश' की इतनी अत्यधिक प्रधानता हो गई कि अहमंश अस्तित्वहीन तथा उसका स्वातंत्र्य समाप्त हो गया। तामसिकता की पराकाष्ठा में संलिप्त अहमंश के समक्ष 'इदमस्ति' ही प्रतिष्ठित हुआ।

इदमंश ही लावण्य है, जो अहमंश से भिन्न, अभिन्न और उभयविधि है

---

5. प्रश्नोपनिषद् १.४ प्रजाकामो वै प्रजापति, स तपोऽतप्यत, तपस्तप्त्वा स मिथुनमुत्पादयते।

जिसे आज के सन्दर्भ में आत्मनिष्ठ, वस्तुनिष्ठ और उभयनिष्ठ क्रमशः कहा जा सकता है। सम्पूर्ण साहित्यशास्त्र में उपर्युक्त त्रिविध दृष्टियों से लावण्य का विवेचन किया गया है।

भरत :—

भरत प्रणीत नाट्यशास्त्र में लावण्य का सैद्धान्तिक विवेचन नहीं किया गया है। उनके समक्ष नाट्यवेद का सम्यक् विवेचन अभीष्ट था तथापि लावण्य पद का तीन बार प्रयोग हुआ।

१. रूपयौवनलावण्यैरुपभोगोपबृंहितैः
अलंकरणमङ्गानां शोभेति परिकीर्तिता ।। २२.२७

२. अम्लानगण्डजघनाधरस्तनं किंचिदूनलावण्यम् । २३.४७

३. प्रमदाः नाट्यविलासैर्लभते
यत् कुसुमैर्विचित्रलावण्यम् । २६.३४

लावण्य की अभिव्यक्ति 'नैपथ्यरूपचेष्टागुण' (ना० २३.४२) से होती है। लावण्य के समानार्थी पदों का प्रयोग नाट्यशास्त्र में बहुत मिलता है। सौम्य, सौष्ठव, शोभा, रम्य, चारु, ललित, हृद्य, मधुर, कान्ति, दीप्ति, विच्छित्ति रमणीय, प्रिय आदि यद्यपि पूर्णरूपेण एकार्थक नहीं हैं, तथापि इनका प्रयोग एकीकृत सा है। शोभा, कान्ति और दीप्ति में मन्द, मध्य और तीव्र का क्रमिक अनुपात है, तथा विच्छित्ति वह है जिससे अनुपम शोभा की प्रतीति हो—

माल्याच्छादनभूषणविलेपनानामनादरन्यासः ।
स्वल्पोऽपि परां शोभां जनयति यस्मात्तु विच्छित्तिः ।। ना० २२.१६

इन्दु की भाँति आह्लादक तत्त्व कान्ति है—

यन्मनः श्रोत्रविषयमाह्लादयति हीन्दुवत् ।
लीलाद्यर्थोपपन्नां वा तां कान्तिं कवयो विदुः ।। ना० १६.११२

सर्जनात्मक कल्पना का एक स्वरूप स्थिर ही नहीं हो सकता। अतः भरत ने चित्त को प्रिय लगने वाले पदार्थ को सुन्दर कहा है। यही आत्मनिष्ठ विचारधारी है—

'यस्य यन्मनसः प्रियम्' ना० ५.५४

मन को भाने वाला पदार्थ प्रिय है। इस मनः प्रह्लादन में लालित्य के मांगल्य का मिश्रण है। मङ्गल्यं ललितं चैव (३७.२५)

लावण्य नयन का विषय है और चित्त को प्रीति प्रदान करता है। लावण्य के प्रति व्यक्ति की रागात्मक, विरागात्मक और मध्यस्थ वृत्ति होती है। योग में लावण्य को काय-सम्पत्ति माना गया है। लावण्य का चाक्षुष प्रत्यक्ष होता है। इसका देश और काल से पर्याप्त सम्बन्ध है। रूरू चर्मावृत एवं घी सम्पृक्त वस्त्र को धारण कर यज्ञ करने वाले व्यक्ति की शोभा यज्ञ वेदी पर नहीं होती, अथवा कमण्डल, दण्ड, यज्ञोपवीतयुक्त द्विज के समीप रूपजीवा की स्थिति होने से लालित्य वर्धन नहीं होता। अतः औचित्यानुकूल आहार्य से लावण्य-संवर्धन होता है।[6] इसलिये भरत ने प्राप्त लावण्य के संवर्धन की चर्चा अलंकरणों से की है। आहार्यगत सौन्दर्य भी स्थान औचित्य से परिपूर्ण होना चाहिये—

'अदेशयुक्तो वेषो हि न शोभां जनयिष्यति।
मेखलोरसि बद्धा तु हास्यं समुपादयेत्॥ ना० १६.७३

वय के अनुरूप अलंकरण शोभोत्पादक होते हैं (ना० १२.२४८) सर्वांग सुन्दरी (३५.३४) नायिका की अलंकारों से शोभा नभ में तारों की भांति होती है। अतः भरत अलंकरणजन्य सौन्दर्य का प्रतिपादन करते समय उसके औचित्यनिर्वाह की चर्चा करते हैं तथा उसके अति प्रयोग का निषेध भी करते है। उचित प्रयोग से सौन्दर्य की क्षति नहीं होगी। चन्द्र के बिना[7] विभावरी, जल के बिना सरिता, पुष्परहित लता और आभूषणहीन ललना श्रीहीन होती है।

इस प्रकार मधुर, कान्ति, लावण्य, चारु, ललित, रमणीय आदि पदों के आधार पर वस्तुवादी चिन्तन एवं हृद्य, प्रिय पदों के आधार पर आत्मनिष्ठ चिन्तन अभिप्रेत है। भरत की दृष्टि में प्रिय और अप्रिय रूपों का सम्बन्ध मानसिक है। परन्तु वस्तु में ऐन्द्रिय आकर्षण है और उसमें मानव मन को उद्वेलित करने की पूर्ण क्षमता है।

मुनि भरत के बाद और आनन्दवर्धन के पूर्व लावण्य का लक्षण, विवेचन आदि लक्षणवादी आचार्यों ने प्रत्यक्षतः प्रस्तुत नहीं किया है। परन्तु चारू,

---

6. रूपलावण्यबलवज्रसंहननत्वानि कायसम्पत् योग सूत्र ३.४६
7. भरत-ना० शा० १६.१२७, १६.१५३

कान्त, चेतोहारि, शोभा, कान्ति, सौन्दर्य आदि पदों का प्रयोग किया है। भामह, दण्डी, उद्भट, वामन, रुद्रट आदि का वस्तुवादी चिन्तन बाह्य आभरण तक ही केन्द्रित रहा है।

भामह के अनुसार चन्द्र से जैसे रजनी की श्रीवृद्धि होती है उसी प्रकार शरीर कान्त होने पर यशोभागी होता है।[8] परन्तु चारुत्ववर्धक तत्व आभरण हैं।[9] मात्र 'नितान्त रमणीय है'—इस कथन से सौन्दर्य की प्रतीति नहीं होती।[10] आभूषणादि का यथास्थान औचित्यपूर्ण प्रयोग शोभावर्धक होता है। मृगनयनी के नयनों में लगा हुआ काजल अनिर्वचनीय शोभा को उत्पन्न करता है। यथा

किञ्चिदाश्रयसौन्दर्याद्धत्ते शोभामसाध्वपि।
कान्ताविलोचनन्यस्तं मलीमसमिवाञ्जनम् ।।[11]

तन्वी, श्यामा, कमलपत्राक्षी, शशांक-वदना (२.३१,३२) पुष्पच्छ-विहारिणी बाला का सौन्दर्य बाह्य होता है। भामह की चारुता (१.३६, २.९६, ३.५१) अलंकारों तक ही सीमित है। उनकी दृष्टि में लावण्य वस्तु-निष्ठ है। आभरणों के अभाव में भी निसर्ग सुन्दर वस्तु अच्छी लगती है। यथा—

अनलंकृतकान्तं ते वदनं वनजद्युति।
निशाकृतः प्रकृत्यैव चारोः का वास्त्यलंकृतिः ।। ३.५१

वर्ण-सौन्दर्य (६.२८) से समन्वित विभूषित नारी (३.५८) के सौन्दर्य में वृद्धि होती है—

इयं चन्द्रमुखी कन्या प्रकृत्यैव मनोहरा।
अस्यां सुवर्णालंकारः पुष्णाति नितरां श्रियम् ।। ६.३०

सौन्दर्य में मन को हरण करने की सहजशक्ति का संकेत भामह इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं—

तस्या हारी स्तनाभोगो वदनं हारि सुन्दरम्।
हारिणी तनुरत्यन्तं कियन्न हरते मनः ।। ६.४७

8. काव्यालंकार १.४, ६
9. वही० १.१३ न कान्तमपि निर्भूषं विभाति वनिताननम्।
10. वही० १.३६ न नितान्तादिमात्रेण जायते चारुतागिराम्।
11. वही० १.५५

सर्वशुक्ला सरस्वती के समुपासक दण्डी के अनुसार सुन्दर शरीर होने पर भी कुष्ठ का एक कण उस सौन्दर्य को नष्ट करने में सक्षम है। अतः सर्वथा निर्दोष सौन्दर्य ही उन्हें अभिप्रेत है।[12] प्रकृतिसुन्दर (१.२१) चारु (१.५७) हृद्य (१.८३) कान्त (१.८५) अतिसुन्दर (१.९५) शोभाकर (२.१) मंजु (२.९) सौभाग्य, कान्ति (२.६३) रम्य (२.९३) अव्याजसुन्दरवपुः (२.२०३) अत्यन्त सुन्दर (२.३५४) सौष्ठव (२.३३४) विच्छित्ति (३.६३) आदि पदों का प्रयोग करते हैं। अलंकारों को महत्त्व देने के कारण उनकी दृष्टि वस्तु पर केन्द्रित प्रतीत होती है।

उद्भट ने काव्यालंकारसारसंग्रह में 'चेतोहारि साधर्म्य' (१.१५) माना है। सौन्दर्य शील से समन्वित होने पर अधिक रमणीय और विरल होता है। वर्ष भर में पूर्णेन्दु बहुत कम होता है।[13] प्रतिहारेन्दुराज ने सौन्दर्य और लावण्य को पर्यायवाची माना है।[14]निजलावण्य सम्पदा (२.१३ सौन्दर्यसंभार) अर्थात् लावण्य निजन्धरा काय सम्पत्ति है जो लोकातिक्रान्त गोचर है। पार्वती की तपोजनित रमणीयता ही शिव को आकर्षित करने में समर्थ हुई (२.१४) सहृदय के हृदय का आकर्षण प्रयास से और रम्य हो जाता है (प्रयासेन रम्यं भवति) इन्दुकान्तमुखी, नन्दनश्री, लावण्यबिन्दु (४.१३-१७) सच्छायवर्णिका, चारु वस्तु कमल की भाँति देखने मात्र से सुख उत्पन्न होता है, अर्थात् लावण्यमय वस्तु को देखने से आनन्द की प्राप्ति होती है (५.१२) उद्भट का यह कथन बहुत ही महत्वपूर्ण है। प्रीतिकारक लावण्य होता है—यह उसकी परिणति है। लोकलोचनलोभन (६.४) रूप का अनिवार्य तत्व है।

जहां भामह, दण्डी ने लावण्यपद का प्रयोग नहीं किया, वहीं उद्भट ने 'लावण्य' पद का अनेक बार प्रयोग किया एवं उसे आह्लादक तत्व माना है।[15]

नये काव्य-तत्व का प्रतिष्ठापक, वामन का काव्यालंकारसूत्रवृत्ति एक महनीय ग्रंथ है। इसमें वामन ने सौन्दर्यतत्व की वस्तुनिष्ठ प्रतिष्ठा की है। झीनी-झीनी चदरिया के भीतर सुन्दरी की अनुपम छवि झलकती है। सौन्दर्य

---

12. काव्यादर्श १.७ स्याद्वपुः सुन्दरमपि श्वित्रेणैकेन दुर्भगम्
13. काव्यालंकारसारसंग्रहः १.३१,
14. वही. १.३१
15. १.१७ तदानीं स्फीतलावण्य चन्द्रिकाभर निर्भरः ।
    कान्ताननेन्दुरिन्दुश्च कस्य नान्दकाऽभवत् ।।
    ६.७ करोति पीडां प्रीतिं च निरञ्जन विलोचना ।
    मूत्यनिया समुद्वीक्ष्य नानाभरणशोभया ।।

भूमि पर सभी तत्व स्थित है। उन्होंने अलंकार को ही सौन्दर्य की संज्ञा दी है—

सौन्दर्यमलंकारः १.१.२

सहृदय के हृदय को आनन्दित करने वाली यह अमृतवृष्टि है। वामन के अनुसार युवती में सौन्दर्य रूप गुण होने पर अलंकारों के न रहने पर भी वह रसिकप्रिया होगी और सहज-सौन्दर्य एवं आभरण संयोग से भी सौन्दर्य अतिशय रूचिकर होगा। यथा

युवतेरिव रूपमंग काव्यं स्वदते शुद्धगुणं तदप्यतीव।
विहितप्रणयं निरन्तराभिः सदलंकारविकल्पनाभिः।।
यदि भवति वचश्च्युतं गुणेभ्यो वपुरिव यौवनवन्ध्यमंगनायाः।
अपि जनदयितानि दुर्भगत्वं नियतमलंकरणानि संश्रयन्ते।।
३१/२

सौन्दर्यहीन नारी अलंकारों से लदी होने पर भी सुशोभित नहीं होगी। अलंकारों की उपयोगिता वय के आधीन भी है। अतः वामन ने सौन्दर्य की प्रतिष्ठा कर उसे विविध आयामों में देखने का प्रयास किया है। शोभाभ्रंश न हो—यह अलंकारों का सौन्दर्य से सम्बन्ध है।

रुद्रट और रुद्रभट्ट का चिन्तन पूर्ववर्ती आचार्यों की ही सरणि में हुआ है। सौन्दर्य आदि सहज गुण हैं और अलंकार कृत्रिम हैं। वधू-वदन अलंकृत होने पर भी सुशोभित नहीं होगा यदि वह हीनांग से ग्रस्त है। सन्निवेश चारुत्व (रुद्रट—२.१०) रमणीयता (३.१४) आदि स्वाभाविक सौन्दर्य के अंग हैं। रुद्रभट्ट ने शृंगारतिलक में नायक-नायिका के बाह्याकर्षक उपादानों का विस्तृत विवेचन किया है और विविध प्रकार की भाव-भंगिमाओं की चर्चा की है।

भरत मुनि के बाद और आनन्दवर्धन के पूर्व लावण्य पद का प्रयोग एवं विवेचन प्रायः आंशिक रूप से हुआ है। चारू, कान्त, चेतोहारि, शोभा, कान्ति, सौन्दर्यादि पदों का ही बाहुल्येन प्रयोग है।

आनन्दवर्धन प्रथम आचार्य हैं जिन्होंने प्रमेयनिष्ठ चिन्तनधारा को नयी दिशा प्रदान की है और वे उसे सहृदय संवेद्य मानते हैं। उनका चिन्तन प्रमेय तट का नहीं अपितु प्रमातृ तट का है। उन्होंने प्रतीयमान को समस्त अवयवों से भिन्न परन्तु अवयवजन्य अंगनाओं में विद्यमान लावण्य कहा है—

प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम् ।
यत् तत्प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यमिवांगनासु ।।[16]

लावण्य सहृदयलोचनामृत तत्वान्तर है। यह सर्वथा असत् वस्तु नहीं है, क्योंकि इसकी प्रतीति होती है। 'निखिल अवयव-व्यतिरेकि' तत्व है। उन्होंने अन्यत्र भी प्रतीयमान को 'ललनालावण्यप्रख्य' कहा है।[17] लावण्य 'स्वच्छच्छाया' है। 'सदृशप्रतिग्राहक' इसका अधिकारी है। सहृदय के मन की प्रीति को संवर्धित करना इसका चरमोद्देश है। 'उचित अवयव सन्निवेश के कारण चेता का चित्त वैमल्य को प्राप्त करता है। लावण्य शब्द के प्रयोग मात्र से इसकी प्रतीति नहीं होती।[18] इस प्रकार आनन्दवर्धन ने चारु, रम्यता विच्छित्ति, सौष्ठव, कमनीय आदि पदों का प्रयोग किया है। कभी-कभी एक अवयव की कान्ति से भी विशेष लावण्य की प्रतीति होती है।[19] लावण्य में सहृदय-मन को उद्वेलित करने की पूर्ण क्षमता है। नयनाभिराम लावण्य को देखकर यदि वह चमत्कृत नहीं होता है तो वह जड़ राशि है। यथा—

'लावण्यकान्तिपरिपूरितदिङ्मुखेऽस्मिन्
स्मेरेऽधुना तव मुखे तरलायताक्षि ।
क्षोभं यदेति न मनागपि तेन मन्ये
सुव्यक्तमेव जलराशिरयं पयोधिः ।।[20]

सौन्दर्य के सम्बन्ध में यह परमार्थ दृष्टि है। लावण्य में ऐन्द्रियाकर्षण तत्व विद्यमान है परन्तु वह अधिकारी को ही आकर्षित कर सकता है। यह सर्वजनबोध्य नहीं है लावण्य और तत्सदृशग्राहक अन्योन्याश्रित है। रमणी का निर्माण लावण्य सम्पत्ति से विधाता ने परिपूर्ण किया। सुखी व्यक्तियों के लिए चिन्ताग्नि प्रदीप्त हुई। रमणी भी अनुरूप रमण के अभाव में दुःखी है। मालूम नहीं, विधाता ने सुन्दरी के लावण्यपूरित शरीर की रचना से क्या लाभ सोचा था—

'लावण्यद्रविणव्ययो न गणितः क्लेशो महान् स्वीकृतः,
स्वच्छन्दस्य सुखं जनस्य चरतश्चिन्तानलो दीपितः ।

16. ध्वन्यालोक, १.४
17. वही. ३.३५ वृत्ति
18. वही. १.१६
19. वही० पृ० १६३, विश्वेश्वर सं०
20. वही० २.२७ उदाहृत पद्य ।

एषापि स्वयमेव तुल्यरमणाभावाद्वराकी हता
कोऽर्थश्चेतसि वेधसा विनिहितस्तन्व्यास्तनुं तन्वता ।।[21]

प्रसिद्ध उद्भट मनीषी अभिनवगुप्त ने लावण्य को 'संस्थानमुग्धिमा' कहा है ।[22] मोहनशक्ति का ही नाम लावण्य है । यह विस्फारित नयनों से पेय है । नयनसुभगत्व प्रथम प्रतीति है । अभिनव के अनुसार यही 'अधिकचमत्कारावेश' है । लावण्य के दर्शन से क्षोभ की उत्पत्ति सहज है । यह एक ऐसा धर्म है जो अखिल अवयवों से व्यक्त होने पर भी अवयव नहीं है । अवयवों का सर्वथा निर्दोष होना लावण्य नहीं हैं क्योंकि निर्दोष होने पर भी 'यह लावण्य-रहित' है—ऐसा व्यवहार होता है । इसके विपरीत 'यह लावण्य रूपी अमृत की चन्द्रिका है—ऐसा सहृदय प्रयोग करते हैं ।

'लावण्यं हि नामावयवसंस्थानाभिव्यंग्यमवयवव्यतिरिक्तं धर्मान्तरमेव । न चावयवानामेव निर्दोषता भूषणयोगो वा लावण्यम्, पृथङ्निर्वण्यमानकाणादि-दोषशून्यशरीरावयवयोगिन्यामप्यलङ्कृतायामपि लावण्यशून्येयमिति, अतथा-भूतायामपि कस्याञ्चिल्लावण्यामृतचन्द्रिकेयमिति सहृदयानां व्यवहारात् ।[23]

राजशेखर के अनुसार रूप लावण्य से उत्पन्न परिपूर्णता को सौन्दर्य कहते हैं ।[24]

'सालंकारस्य काव्यता' का समुद्घोष करने वाले प्रखर चिन्तक कुन्तक का समग्र चिन्तन उभयविध है । 'वक्रोक्तिजीवित' एक महनीय ग्रंथ है जिसमें अनेकत्र लावण्य की विस्तृत चर्चा हुई है । लावण्य पहली बार परिभाषित हुआ है । 'सन्निवेशसौन्दर्य ही लावण्य है जो 'सहृदयहृदयसंवेद्य' है । अतः स्पष्टरूप से कुन्तक ने लावण्य को उभयविध तत्त्व माना है । लावण्य की सार्थकता एक ओर वस्तुनिष्ठ है तो दूसरी ओर उसका भोक्ता सहृदय है । उनके अनुसार—

'लावण्यं सन्निवेशसौन्दर्यम्' १.२२ वृत्ति
'सन्निवेशमहिमा लावण्याख्यो गुणः' १.३२ वृत्ति
सन्निवेशसौन्दर्यमहिमा सहृदयसंवेद्यो
किमप्यव्यपदेश्यं सहृदयहृदयसंवेद्यम् रञ्जकत्वरमणीयम् ।
१.२३ वृत्ति

21. ध्वन्यालोक पृ० ३०४, विश्वेश्वरः सं०
22. ध्वन्यालोकलोचन, पृ० २८४, जगन्नाथ, संस्करण
23. वही० १.४ वृत्ति०
24. काव्यमीमांसा. पृ. १६' न खलु लावण्यलाभादृते रूपसम्पदृते रूपसम्पदो वा लावण्यलब्धिर्महते सौन्दर्याय ।

अतः लावण्य 'स्वरमणीय' और 'दृष्टिरमणीय' का केन्द्र बिन्दु है। मदिर-नयनों की मादकता का पारखी भी होना आवश्यक है। यह रञ्जकत्व रमणीय स्वस्पन्द है।

भोज, क्षेमेन्द्र आदि आचार्यों का भी चिन्तन इसी सरणि पर हुआ है। भोज सौभाग्य को आंतरिक गुण और लावण्य को बाह्य गुण मानते हैं। यथा—

'सौभाग्यमिव तात्पर्यमान्तरो गुण इष्यते।
वाग्देवताया लावण्यमिव बाह्यस्तयोर्ध्वनिः ।। शृंगार प्रकाश, पृ० २२१

हृदय का बन्धन होने के कारण इसे 'हृद्य' कहते हैं। जिस प्रकार ज्योत्स्ना से चन्द्र का अनुपम सौन्दर्य, अंगनाओं का लावण्य उसी प्रकार काव्य में अनुप्रास आभासित होता है—

यथा ज्योत्स्ना चन्द्रमसं यथा लावण्यमंगनाम्।
अनुप्रासस्तथा काव्यमलंकर्तुमयं क्षमः ।।
सरस्वती कण्ठाभरण, पृ० ८८

क्षेमेन्द्र लावण्य को अकृत्रिम और असामान्य मानते हैं। यथा—

'स्वभावौचित्यमाभाति सूक्तीनां चारु भूषणम्।
अकृत्रिममसामान्यं लावण्यमिव योषिताम् ।।[25]
नैसर्गिक आकर्षण कादम्बिनी की भाँति होता है।

लावण्य के विवेचन के सन्दर्भ में पूर्वापर आचार्यों की अपेक्षा रुय्यक सर्वश्रेष्ठ हैं। रुय्यक ने लावण्य के विविध उपादानों की सम्यक् विवेचना कर उसका सार-तत्व 'सहृदयलीला' में प्रस्तुत किया है। 'सहृदयलीला' एक लघु ग्रंथ है; परन्तु अपने नाम को सार्थक सिद्ध करने वाला ग्रंथरत्न है। उनके अनुसार शोभाधायक दशगुण हैं। रूप, वर्ण, प्रभा, राग, आभिजात्य, विलासिता लावण्य, लक्षण, छाया और सौभाग्य—

रूपं वर्णः प्रभा राग आभिजात्यं विलासिता।
लावण्यं लक्षणं छाया सौभाग्यं चेत्यमी गुणाः ।।[26]

25. औचित्यविचारचर्चा ३३
26. सहृदयलीला; रुय्यक १.४

रुय्यक प्रत्येक गुणों के वैशिष्ट्य का प्रतिपादन करने के बाद लावण्य की चर्चा करते हैं।

'तरंगायित तरलपदार्थ के स्वभाव से आपूर्ण, नेत्रों से पीने योग्य, व्यापक, स्निग्ध एवं मधुर, पीतवर्ण के परमोत्कर्ष से घनीभूत तत्व के तुल्ये (सुवर्ण सदृश अथवा कर्णिकार के पुष्प सदृश वर्ण) पूर्णेन्दु के समान आनन्दप्रद, आकार सम्बन्धिनी मुग्धिमा से प्रकट होने वाला धर्म 'लावण्य' कहलाता है।

तरंगिद्रवस्वभाव-आप्यायिनेत्रपेय-व्यापि-स्निग्ध-मधुर इव, पीतिमोत्कर्षैक-सार इव, पूर्णेन्दुवदाह्लादको धर्मः संस्थानमुग्धिमव्यंग्यो लावण्यम्।[27]

लावण्य के विशेष तारल्य नयनसुभग और वर्ण तथा उद्देश्य का स्पष्ट कथन है। चित्त प्रसादन ही लावण्य का मुख्यतम प्रयोजन है। उसकी अभि-व्यक्ति प्रत्येक अवयव के सुन्दर संयोजन से होती है। चिर नवीन आकर्षण है जिसके कारण सब कुछ भूलकर सहृदय उसका पान करता हुआ-सा प्रति-भासित होता है। वह उसमें तन्मय हो जाता है और मूकास्वादन करने लगता है। राजानक रुय्यक निरूपित 'लावण्य' सर्वांगीण है। वह वस्तुनिष्ठ-धर्म है और सचेता की रागात्मक दृष्टि भी। लावण्य नयन-द्वार से हृदय प्रकोष्ठ में प्रवेश कर अनिर्वचनीय आनन्द प्रदान करता है। उनके निरूपण से निम्न तथ्य प्रतीत होते हैं :

(१) लावण्य इन्द्रिय व्यापार का विषय है वह 'विस्फारित नेत्र पेय' है। इसकी प्रतीति ऐन्द्रिय अर्थात् नयनगम्य है।
(२) व्यापक धर्म है समस्त अवयवों से इसकी प्रतीति होती है।
(३) स्निग्ध और मधुर होने के कारण नयनाभिराम धर्म है और मनोहारी है।

उपर्युक्त विवेचन में पूर्ववर्ती अभिनव, कुन्तक प्रभृति आचार्यों की मान्यता का समन्वय है। लावण्य अपने आप में परिपूर्ण तत्व है। पूर्णेन्दु को आभूषणों की आवश्यकता नहीं। अतः लावण्य अन्य प्रसाधनों का मुखापेक्षी नहीं है। लावण्य रहने पर ही आभूषण शोभा-वृद्धि कर सकते हैं अन्यथा नहीं। इसकी अन्यतम विशेषता यही है कि चेता का चित्त तदासक्त हो जाता है। चेता के चित्त को अन्य समस्त व्यापारों से पृथक् कर देता है। वह 'अपरा सृष्टि' है जिसकी प्रतीति केवल 'सवासन' व्यक्ति को होती है। वह प्रातिभ नेत्रगम्य है। प्रिय-अप्रिय रूप व्यक्ति की रागात्मक भावना पर निर्भर है।

---

27. सहृदयलीला, रुय्यक १.११

रुय्यक के समीचीन विवेचन के पश्चात् शारदातनय तथा शिंगभूपाल ने लावण्य को परिभाषित किया है। शारदातनय के अनुसार जो अंग कान्तिरूपी जल में तैरता हुआ-सा प्रतीत होता है, मन को आनन्दित करता है, उसे लावण्य कहते हैं—

'प्लवमानमिवाभाति यदंगं कान्तिवारिणि ।
मनः प्रह्लादजननं तल्लावण्यमिति स्मृतम् ।।[28]

इससे सुन्दर लावण्य की परिभाषा अन्यत्र अप्राप्य है। भरत ने रस को मानस आस्वाद माना था, उसी सरणि में लावण्य अनुभूति है।

शारदातनय की अपेक्षा रसार्णवसुधाकरकार शिंगभूपाल का लावण्य लक्षण अधिक प्रख्यात है। यथा—

'मुक्ताफलेषुच्छायायास्तरलत्वमिवान्तरा ।
प्रतिभाति यदंगेषु लावण्यं तदिहोच्यते ।।[29]

मुक्ताफलों में विद्यमान आन्तरिक छाया (कान्ति) के समान तरल, जो छवि अंगों के माध्यम से प्रतीत होती है, झलकती है—वही लावण्य है।[30]

इससे स्पष्ट है कि अंगविशेष पर प्रमाता की दृष्टि केन्द्रित नहीं होती है। अपितु तरंगायित सौन्दर्य का ही आस्वादन करता है। कदाचित् पहली बार प्रत्यक्षरूप से लावण्य तथा उसके विभिन्न तत्वों का विवेचन हुआ है।

शिंगभूपाल प्रोक्त लावण्य लक्षण मार्मिक एवं परिपूर्ण विवेचन है। उपर्युक्त कारिका रूपगोस्वामी ने अपने 'उज्ज्वलनीलमणि' नामक ग्रन्थ में तथैव प्रस्तुत की है।[31] लावण्य के स्वरूप का विवेचन अन्यत्र भी इसी प्रकार हुआ है—

भूयिष्ठं तेज एवादिभर्बहुलाभिर्मृदूकृतम् ।
चक्षुरानन्दजननं लावण्यमिति कथ्यते ।।[32]

28. भावप्रकाश, तृतीयोऽधिकारः ६६
29. रसार्णवसुधाकर; १.१८१
30. भारतीय सौन्दर्य शास्त्र की भूमिका, नगेन्द्र पृ० ७०
31. उज्जवलनीलमणि पृ० २७३
32. उत्तर रामचरित, वीर राघव, पृ० २७

लवणाकर से समस्त लावण्य को समेट कर लक्ष्मी प्रादुर्भूत हुई—अतः वह आज भी लवणाकर है।

वेदों में चन्द्र को मन से उत्पन्न माना गया है। 'चन्द्रमा मनसो जातः'। चन्द्र सौन्दर्य का प्रतीक है। इससे प्रतीत होता है कि प्रारम्भ से ही लावण्य का सम्बन्ध मन से रहा है। सौन्दर्य की सृष्टि मानसिक है। चन्द्र को प्राप्त करने की वैयक्तिक कामना ही लावण्य को एकांगी बनाती है। रागात्मक सम्बन्ध होने पर भी स्वप्राप्ति की कामना से रहित सहृदय का मन होता है। कभी-कभी लावण्य से भय की प्राप्ति भी पूर्वाग्रह से होती है।

स पातु वो यस्य हतावशेषास्तत्तुल्यवर्णाञ्जनरञ्जितेषु।
लावण्ययुक्तेष्वपि वित्रसन्ति दैत्याः स्वकान्तानयनोत्पलेषु ॥[33]

श्री कृष्ण आपकी रक्षा करें, जिनके द्वारा मारे जाने से बचे हुए दैत्य उनके सदृश वर्ण के अञ्जन से रञ्जित, अपनी पत्नियों के लावण्यमय नेत्रकमलों से भी डरते रहते हैं।

समस्त संस्कृत काव्यशास्त्र में विहंगम दृष्टि से विमर्श करने पर दो तथ्य प्रतीत होते हैं। प्रथमः—आलङ्कारिक लावण्य, द्वितीय गुणकृत लावण्य, सहज लावण्य से परिपूर्ण लावण्य को और दीप्त किया जा सकता है। लावण्य अर्जित नहीं होता प्रकृति प्रदत्त है। अर्जित लावण्य का बाह्य प्रसाधनों से संरक्षण एवं संवर्धन हो सकता है। संवर्धन और औचित्यानुकूल संरक्षण ही आकर्षणार्थ होता है। आकर्षण जो सहज सम्पृक्त है, उसे उद्दीप्त करने के लिए वस्त्र, आभूषण, माल्य, रागादि का प्रयोग किया जाता है। अभिनवगुप्त का स्पष्ट कथन है कि लावण्य रहित के लिए बाह्य-प्रसाधनों से प्रसाधित करने पर लावण्य का वर्धन नहीं होगा, अपितु वह लावण्य भद्दा लगेगा। सम्पूर्ण अवयवों की सुषमा होने पर अलङ्कारों से सौन्दर्य-वृद्धि होगी। अतः आलङ्कारिक लावण्य की परिधि है, जो वय, देश, कालादि पर निर्भर है।

वस्तु का लावण्य उसके रूप, रंग, आकार, चमक, दीप्ति, विच्छित्ति, छाया से है। जो वस्तु अपने आपमें सुन्दर है; उसमें मन को आकर्षित करने की एक अद्भुत मोहिनी शक्ति होती है। यह उसका बाह्य नयन-सुभग दृष्टि-रमणीय स्वरूप है। इस नयन सुभग स्वरूप को उचित बाह्य उपकरणों से संवर्धित किया जाता है। सहज सलोने, मदिर नयनों में काजल एक पतली रेखा उन्हें और ही मादक बना देती है। जयदेव का यही कथन है—

'किन्तु चक्षुर्मृगाक्षीणां कज्जलेनैव भूष्यते।

---

33. ध्वन्यालोक लोचनः पृ० २११

अर्थात् मृगनयनी के नयनों में ही सुन्दर लगती है काजल की रेखा। किसी वस्तु से सम्बन्धित तीन प्रकार के व्यक्ति होते हैं, रक्त (अनुरागी), विरक्त (विरागी) और तटस्थ। अनुरागी आनन्दित होता है, विरागी निन्दा करता है और तटस्थ उदासीन रहता है। जब रागी की रागात्मक दृष्टि अवयव विशेष पर केन्द्रित न होकर तरंगायित नख-शिख सौन्दर्य पर होती है, तब वह आपाद-सौन्दर्य की प्रतीति विस्मयकारिणी होती है।

द्वितीय आन्तरिक गुण कृत लावण्य है। इसका केन्द्र-बिन्दु गुण, शील, माधुर्य, ओज, गाम्भीर्य आदि पर निर्भर है। बाह्य-सौन्दर्य के न रहने पर भी प्रमाता आन्तरिक लावण्य पर आसक्त होकर सब कुछ भूल-सा जाता है। सुमनस के मन के सुमन का बाह्यरूप आकर्षित करता तो पराग रूपी आन्तरिक गुण भी।

रागी की रागात्मक प्रवृत्ति उभयविधि रही है। जब वह बाह्य लावण्य पर मुग्ध हुआ तो उसके समक्ष नख-शिख पर्यन्त व्याप्त मांसल लावण्य ही आकर्षण का मूल तत्त्व रहा है, उसकी एकरसता पर धीरे-धीरे प्रभाव पड़ा है। जब उसकी दृष्टि मांसल-सौन्दर्य की अपेक्षा गुणानुरक्त हुई हैं, तो 'त्वं जीवितं, त्वमसि मे हृदयं' की धारणा फलवती हुई है—यही कालिदास, भवभूति आदि महाकवियों का विवेच्य-विषय रहा है। काननवासी श्रीराम के प्रति जनकात्मजा का अमित अनुराग और लावण्य, विक्रम, कला, वैभवसम्पन्न तथा देव-दर्पध्वंसक लंकेश्वर के प्रति विराग बाह्य लावण्यार्जित नहीं है—

'लंकेश्वरे त्रिदशदर्पहरे विरागः,
रागस्तु काननचरे जनकात्मजायाः।
लावण्य-विक्रम-कला-विभवानपेक्षः।
प्रेम्णो विचारविमुखः खलु कोऽपि पन्थाः॥

लावण्य विचार-विमुख तत्व है। लावण्य की झलक झीनी चदरिया की ओट में है। आंखों के पथ से हृदय-गृह में प्रविष्ट होकर हृदय की विश्रान्ति रूप है। यही इसकी विलक्षणता है। इसी वैलक्षण्य के कारण प्रमाता और प्रमेय का मधुर मध्य बिन्दु होने पर भी लावण्य छः प्रमाणों से रहित है, अज्ञेय है, केवल चित्त को चमत्कृत करने वाला है—

'सीमानं न जगाम यन्नयनयोर्नान्येन यत्संगतं
न स्पृष्टं वचसा कदाचिदपि यद्दृष्टोपमानं न यत्।
अर्थादापतितं न यन्न च न यत्तत्किञ्चिदेणीदृशां।
लावण्यं जयति प्रमाणरहितं चेतश्चमत्कारकृत्॥

मृग-नयनी का लावण्य नेत्रों की सीमा (प्रत्यक्षप्रमाण) से परे है (नेत्रगम्य होने पर भी नेत्रगम्य नहीं है), जिसका किसी से भी साहचर्य (संगति) नहीं है (अनुमान प्रमाण का विषय नहीं है—अननुमेय है) जो शब्द स्पर्श से रहित है (शब्दज्ञेयता धर्म से रहित है, शब्द प्रमाण का अभाव है, शब्द से नहीं जाना जा सकता इसीलिये कविगण नित नये-नये उपमान निर्मित करते हैं) जिसका उपमान (उपमान प्रमाणाभाव) कभी भी दिखाई नहीं दिया (अद्यावधि उपमानाभाव) और जो अर्थ (बाह्य प्रसाधनों, विलेपन, माल्य, धनादि) से प्राप्त नहीं किया गया है, (अर्थापत्ति प्रमाण का अभाव) किन्तु उसकी सत्ता का सर्वथा शशविषाणवत् अपलाप नहीं है (अनुपलब्धि प्रमाण का अभाव) ऐसा जो षड् प्रमाण रहित और चित्त को चमत्कृत करने वाला—स्वसंवेदन सिद्ध, अनुभव गम्य है वही सर्वोत्कृष्ट है, अथवा संसार में लावण्य प्रमाण रहित है ।

'लावण्यं जगति प्रमाण रहितम् ।'

Aesthetic Contribution of The Vaiṣṇava Rasa-Śāstra

DR. RAGHU NATH SHARMA

A critical appreciation, evaluation and analytical examination of beauty, art, humanism, naturalism and the like as also of the works connected therewith is truly regarded as heart and soul of Aesthetics. Among other things, this concept of aesthetics is truly and wholely expressed in true love in general and in love for God in particular. This archetypal form of love, inexplicable in its contents and details, is like the experience of a dumb person. One, on the other hand, that lends itself to delineations is the grossest and most external form of the same, wherein the degree of aesthetic experience is either very very less or totally absent, the same being dependent upon gratification of the sense organs and hence of a commonplace nature. Any communion between heart and soul or individual self and the supreme, is very rare and difficult to attain and, therefore, exhuberant with depth, degree and intensity of aesthetics.

Idealism originating from Socrates (Athenian, 469-399 B.C.), Plato (Greek, 427-347 B.C.), Aristotle (Greek, 384-322 B.C.), Hegel (German, 1770-1831 A,D.), and Emerson (U.S.A., 1803-1882 A.D.) and dualism as put forth by stalwarts of the order of St. Thomas Aquinas (Italian, 1225-1274), Descartes (French, 1596-1650 A.D.), Jacques Maritan (French, 1882 A.D.) and the like is still regarded in high esteem in countries like Germany, France and Italy[1]. This band of traditional philosophers regarded art as basically a spiritual, supernatural and supra-sensuous phenomenon. Such an art, not tainted by the onslaughts of blind lord Qupid, is thus capable of reveal-

1. Encyclopaedia Britanica, Vol. I, U.S.A.—1973, p. 223.

ing everlasting values, contributing to a successful and a fuller life here and hereafter.[2]

Idealism, spiritualism and dualism being based on the Vedas are, generally speaking, basically Indian concepts and hence the aesthetics so developed in the East or the West can safely be regarded as Indian in origin. Such an aesthetic was very well known to the pro-vedic texts like the Rāmāyaṇa, the Mahābhārata and the Purāṇas; what to speak of the poetic compositions of the great poets like Kālidāsa, Bhāravi, Māgha, Bhavabhūti, Aśvaghoṣa and the like. This descriptive aesthetics, as evidenced in the vedic and pro-vedic texts, referred to herein, was later on technically codified in its various shades and mood in works of poetics, originating from the Nāṭyaśāstra of Bharata and culminating in the Vaiṣṇava Rasa-śāstra of the Bengal Vaiṣṇavism. The Aesthetics of the Vaiṣṇava Rasa-Śāstra is basically spiritual, supernatural and supra-sensuous and tends to present a happy combination, among other things, of idealism and dualism, held in high esteem in East and West alike.

Śrī Caitanya Mahāprabhu, Rūpa, Sanātana, Jīva, Kavi Karṇapūra, Kavi Candra, Viśvanātha Cakravartin and some of the Vṛndāvana Gosvāmins, not referred to here, are the celebrated aesthets of the Bengal Vaiṣṇavism. In their oral and textual pronouncements they have added with a commendable degree of success, new dimensions and fervour to poetics in general and aesthetics in particular through their relegio-philosophical concept of Devotion to God. For them a constant and assiduous rememberance of God in faithful loyalty and irrespective of a desire for any other ulterior end as also unsallied by the veil of knowledge and action is the best form of Devotion.[3]

This devotion to God, hitherto regarded merely as an

2. Encyclopaedia Britanica, Vol. I. U.S.A.—p. 223.
3. Anyābhilāṣitā-śūnyam jñānakarmādyanāvṛtam.
Ānukūlyena Kṛṣṇānuśīlanam bhaktiruttamā.
—Haribhakti-Rasāmṛta-Sindhu (BRS), I.I.11.

emotion (Bhāva)[4] was not only firmly established and duly recogized as a sentiment (Rasa) but also proved, beyond even an iota of doubt, as the only sentiment capable of sentiment-hood in a sense true to the genesis of the word Rasa, both technically as also practically. This sentiment of devotion is capable of manifesting itself into (five) primary and (seven) secondary types, all other poetic sentiments being relegated to its partial manifestations or mere semblance of the same.

This treatment of the platonic love[5], evidenced in Devotion to God, and the sentiment connected therewith provides an aesthetic theory which is basically spiritualistic, puritanic and humanistic in character and properties. Aesthetic overtone is the very life breath of the Vaiṣṇava Rasa-Śāstra exuberant with aesthetic experience. The Vaiṣṇava Rasa-Śāstra can, therefore, be confidently designated as a master-piece in the realms of the science of Aesthetics.

Unsurpassable physical charms and excellences of the divine couple, the Hero[6] and His heroine[7] (in Śrī Kṛṣna and Śrī Rādhā), their love sports[8], embelishments[9] and traits of their respective retinue highten the charms of the relegio-philosophical

---

4. Ratirdevādiviṣayā vyabhicāri tathāñjitah.
   Bhāva proktastadabhāsā hyanaucityaprapravartitāḥ.
   —Kāvyaprakāśa, Poona—1938, p. 118.
   Also see Daśarūpaka, Varanasi, 1955, 4.83.
   Raghavan V., Bhoja's Sṛṅgāra Prakāśa, p. 417.
   Raghvan V., Number of Rasas, pp. 131, 134.
   Kāvyamīmānsā, Bombay 1938, p. 106.
   Rasagangādhara, Bombay 1916, pp. 45-46
5. Purely spiritual love free from sensual desire or devoid of sexual involvement.
6. Ayaṁ suramyo madhuraḥ sarvasallakṣaṇānvitaḥ.
   × × ×
   Ityādayo'sya śṛṅgāre guṇāḥ Kṛṣṇasya kīrtitāḥ.
   —Ujjvalanīlamaniḥ (UNM), Kāvyāmālā (95), Bombay, 1.5-8.
7. (a) Mahābhāvasvarūpeyam guṇairativarīyasī. Ibid, 4.3.
   (b) Bahunā kim guṇāstastasyāḥ saṁkhyātītāḥ Hareriva. Ibid, 4.16 ; 4.11-19.
8. Ibid, 10.41.
9. Ibid, 10.51.

concept of the science of aesthetics, based on discovery and generalization of facts of art, related to human activities as an empirical subject, primarily descriptive one.[10]

Humanism of Aristotles poetics, Lucretius, the naturalism of French enlightenment, Hume, Edmund Bruke, August, Compte, Hebert Spencer, Taine, George Santayna and Lalo that have exerted a good deal of influence on empiriest trends towards science in aesthetics in United States, France and England[11] were beautifully delineated. long long ago, in the works and tradition that afforded a back-ground to the Vaiṣṇava Rasa-Śāstra and its sentiment of Devotion. These concepts, therefore, were known to India long before their recognition in the West as ncessary a priory of the concept of aesthetics.

There is no doubt that the concept of Devotion of the Vaiṣṇava Rasa-Śāstra, with all its kinds[12], is replete with aesthetic fervor but those beginning with Rāgānugā[13] and culminate in Mahābhāva[14] have no match in this regard. Aesthetic contribution of the Vaiṣṇava Rasa-Śāstra can be evidenced in the concepts of (a) The Gopībhāva, (b) The Sakhībhāva. (c) The Parakīyābhāva, (d) Paramour-the Upapati and (e) The Fine arts etc.

The exculpatory estatic love sports of Rādhā and Kṛṣṇa, the celestial couple is the nucleus of the erotico-mystical notions that form the central theme of the aesthetics of the Bengal Vaiṣṇavism. They did not aim at simply presenting a philos (love of) and sophia (wisdom) that aims at presenting intellectual speculations, where the actual participation and practical involvement of the individual has no scope; here the true Vaiṣṇavite devotee is the witness of the beatific love of the

10. Encyclopaedīa Britanica. Vol. I. p. 221.
11. Ibid, p. 223.
12. Vaidhī, Rāgānugā, Bhāva, Prema etc.
13. Devotion pushing forth through love or affection. Here intense natural attraction towards Śrī Kṛṣṇa is named as Rāga. (BRS, 1.2.60-62).
14. The Mahābhāva is manifest amongst the Gopīs from the very beginning or rather the Gopī alone is capable of realizing immediately this mood. (UNM, 14.144-145).

Absolute God-head, the Bhagvat Kṛṣṇa, that culminates into sovereign sentiment of Devotion[15], that has contributed the the concepts of the Gopī-bhāva, Sakhībhāva etc., referred to above. A mere juxtaposition of these elements will not signify the aesthetic configuration. Whereas their harmonious union in the fashion of the prapānaka-juice will afford them the possible connotation of aesthetics to the satisfaction of the connoissure[16]. They are detailed below :—

(a) *Gopī-bhāva* :

The Vraja damsels, the recepients of the rarest award of sweetest embraces of Śrī Kṛṣṇa, sought after by Goddess of Wealth[17], have the sole monopoly in the realms of the esotric sports of Rādhā-Kṛṣṇa, as detailed in the Śrīmadbhāgavata[18] and the other Vaiṣṇava texts.

The Hlādinī aspect of the Bhagvat-Kṛṣṇa, the blissful aspect of the absolute personal God, gets fully manifested as the Gopīs[19] and the Vraja.[20] Even among the Gopīs, Rādhikā, the best, is the extension of the sweet-heart-hood of the Gopīs. All other Gopīs are her physical manifestations, resembling Rādhā in their traits, physical beauty and the etiquette[21]. Thus they belong to the intimate retinue of Śri Rādhā with all their efforts directed towards the pleasure of their Lord.[22]

---

15. UNM, 1.2; 17.69.
16. Pandey K.C., Seven Principles of literary ciriticism, in Sanskrit, Delhi-1969, pp. 15-16.
17. Śrīmadbhāgavata, 10.47.60.
18. Sharma, Raghunath, Silver Jubilee Souvenir, Srī Dharma-Sangha Mahāvidyālaya, Delhi-1972, p. 67
19. Caitanya Caritāmṛtam, Calcutta, Śaka-1882, 1.1.41.
20. Partial manifestations, less important than the Gopīs, of the Hlādinī aspect of the divine energy, evidenced in the group of Lakṣmī in the Vaikuṇṭha as also among the queens at Dvārakā. C. Caitanya Caritāmṛtam, 1.1.40; 1.4.63.
21. Ibid, 1.4.64, 68: Laghubhāgavatāmṛtam, Purva khaṇḍa, 1.21.
22. Ujjvalanīlamaṇiḥ, 14.50.

One of the outshining characteristics of the Ruḍha (Mounted) type of the Māhābhāva is "Khinnatvaṁ-tatsaukhye-pyārtiśaṅkayā". This is experience of pain, even amidst pleasure of union, because of apprehension of a possible calamity. The illustration from the tenth skandha of the Bhāgavata[23] is potent with a possible pain resultant on a possible piercing of the lotus feet of Śrī Kṛṣṇa with the grass blades etc. The Gopīs admonish Śrī Kṛṣṇa for His negligent rambles through the Vṛndāvana and other woods of hard rugged grounds covered with sharp Kurpa blades, causing pain to his lovely lotus-feet that are placed with great caution even over their stiff breasts for fear of causing the least pain. The Gopīs suggest that their very life being vested in Him, the experience of a possible pain is immediately felt beyond their capacity of intellectual reasoning. The absolutely non-existent pain is conceived amidst the ecstacy of the rarest union with Śrī Kṛṣṇa with an apprehension of His careless roaming over the hard grounds, the Kurpa blades causing acute pain to the lotus-feet that the Gopīs fear to place cautiously over their own stiff breasts.[24] This actual experience of a possible pain even in the presence of the extreme joy of union is one of the most salient features of Mahābhāva.

Psychologically this feeling of the Gopīs is akin to the fear of a mother for a possible mishap to her infant child, that has moved about unprotected. The only difference is that in case of the child there is a danger of a mishap whereas in case of the Mahābhāva the pain is absolutely imaginary within the experience of extreme joy of union and is actually felt with immediate experience.

---

23. Yatte sujāta-caraṇāmburuham staneṣu
Bhītāḥ śanaiḥ priya dadhimahi karkaṣesu.
Tenāṭavīmaṭasi tadvyathate na kiṁsvit
Kurpādibhirbhramati dhīrbhavadāyuṣāṁnaḥ.
—Bhāgavata, 10.31.19.

24. Tatsaukhye'piti - - - - Vraje Kheleti bhāvah—Ānanda Candrikā on UNM, 14.152. c., Sharma Raghu Nath, Pibata re khalu Bhāgavatāmṛtam, Silver Jubilee Souvenir Dharma-sangh Mahavidyālaya, Delhi-1972, pp. 67-68.

Gopī's Predilections for Śrī Kṛṣṇa

The Vraja-damsels had a very pure and a whole-hearted love, that is exculpatory as also uncanny in character towards the Lord of their choice. Their predilections had not even an iota of desire for personal sexual gratifications.[25] Their linens were absolutely spotless.[26] Their loving servitude towards Śrī Kṛṣṇa cannot afford to accommodate even an idea of a possible trouble in imagination to the Lord of their choice, while He is practically in the midst of all round pleasure.[27]

Thus the Gopīs bear a true love, that aims at satiation of desire of Śrī Kṛṣṇa. The lust, on the other hand, aims at the gratification of an individual's personal sexual needs. Both of them have been compared with a piece of gold and a piece of iron respectively. The Gopī's had forsaken the social conventions, the Vedic commandments, the physical limitations, the activities (domestic responsibilities), the bashfulness, the patience, the physical comforts, the self happiness, the personal secrets, the path of the nobles, which it is difficult to abandon, the kinsmen and the tortures inflicted by them on the Gopīs.[28] *Dē-i-grātia* they surrendered everything worth personal in name.

Their Aesthetic Value

Empirically speaking, the Gopīs are the fortunate ones like the bee of the Kālidāsa, the ventures to drink the nether-lip.

---

25. Caitanya Caritāmṛtam, 1.4.149-60; Srīmadbhāgavata, 10.31.19: 10.32. 21-22.
26. Caitanya Caritānaṛtam. 1.4.146-48.
27. Ibid, 1.4.145. Ujjvalanīlamaṇih, 14.148, 152. Celebrated Commentator of the Ujjvalanīlamaṇih of Srī Rūpa Gosvāmī, Śrī Viśvanātha Cakravartin, in his Ānanda Candrikā on Ujjvalanīlamaṇih 14.148,152, has taken a plunge head along into the rupturous delights of the Gopīs, wherein he explain an example from Śrīmad-bhāgavata (10.31.19).
28. Caitanya Caritāmṛtam, 1.4..140-44. Śrīmadbhīgavta, 10.32.22; 10.46.4, Gopi's love for Gorakhpur 1958, p. 27.

the essence of enjoyment, of Śakuntalā.[29] During the rāsa-dance the Gopīs crave for the nectar that trickles down from the lower-lip of Śrī Kṛṣṇa[30] and their cravings are readily answered by the Lord.[31] This intense desire for a union with Śrī Kṛṣṇa has been designated as Kāma (the sexual impulse), because the nucleus of the Gopīs' longings centres round the soul comforts of the Lord of their choice. Longings of the top-ranking devotees for such a Gopī-hood[32] is indicative of its pure and exculpatory high ranking value that has moulded the sanctimonious religiosity of the Bengal Vaiṣṇavism.

(*b*) *The Sakhībhāva*

In the realms of the Vaiṣṇava Rasa-śāstra, the desposition of a friend in love is viewed as a prop for the essence of all that is worthy of being attained.[33] A she-friend is a most confident assistant in love, exploits and sports[34] of Śrī Rādhā-Kṛṣṇa. The she-companions are the eternal friends of the Lord in His both, manifest and unmanifest, aspects of esotric sports. This superb form of friendship. being real and natural is not to be viewed as mere formal and, therefore, consequently one that

29. Vayam tattvānveśānmadhukara hatāstvaṁ khalu kṛtiḥ —Abhijñāna-śākuntalam, 1.23.
30. Bhāgavata, 10.31.14.
31. Ibid, 10.33.8, 13, 16-18.
32. Premaiva goparāmāṇāṁ Kāmā ityagamat prathām. Ityuddhavādayopyetaṁ vañchanti Bhagavatpriyāḥ—Bhakti-rasāmṛta-sindhu, 1.2.71; Caitanya Caritāmṛtam-1.4.25. The verse originally belongs to the Gautamīya Tantra.
33. - - - - Sākhya-prema sarvasādhyasāra. —cc, 2.8.61. C. Bhāgavata, 10.12.11, that is indicative of the pure sweet attachment of a friendly nature.
34. Premalīlāvihārānāṁ samyagvistārikā sakhī visrabdharatnapeṭī ca tataḥ suṣṭhu vivicyate.—UNM, 8.1. Dr. S.K. De observes; "The Sakhī is an important person in the Rasa-śāstra and theology of the Caitanyacult. Without her the blissful erotic sports of Kṛṣṇa and Rādhā is not nourished nor does it expand." (VFM, p. 209 F.N.).

simply helps to accentuate the love, sports etc. of the celestial couple. They have the sanction, in accordance with the intensity of the degree of friendship, to serve as active partners in the manifestation and culmination of the sweet sentiments of highest order, that is why even the high ranking Gopīs like Rādhā, Pālikā, Candrāvālī, Bhadrā, Lailtā, Viśākhā[35] etc. are viewed as His friends.

Their aesthetic Value

Thus this she-companion-hood of the Vaiṣṇava Rasa-śāstra aims at the actual participation that enjoy the real essence of the rapturous delights of the religious beatitude arising out of the sweet sentiment of devotion in the fashion of the Gopī-friends of the Śrīmadbhāgavata. Therefore, the Bengal Vaiṣṇavism does not accept the attitude of the passive on-lookers with pronounced 'no permission' for she-companions for entering into the divine citadel of divine love-sports. The more this friendship advances, the more it touches the frontiers of the Gopī-hood and thus, in due course, it reaches a point where it congruously coincides with the later. Again, whereas the love of the Gopīs, like the pendulum of a clock mechanism, swings freely, clockwise and anti-clockwise, between the points of union and separation, that of the she-companions, on the other hand, does not put up with the separation[36] even for a shortest measurement of time taken in the winking of an eye.[37] They being the eternal companions of the Bhagavat. In order to be able to taste the sublimest bliss of the ecstatic joy of the Vṛndāvana sports, one has got to be infused with the notion of the she-companion[38]. And it was this reason that prompted Lord Śiva to permanently settle down in the Vṛndāvana as Gopeśvara Mahādeva.

The hagiography of the Bengal Vaiṣṇavism speaks of a number of top class devotees as incarnations of famous she-

---

35. UNM, 8, 9, 11, 14, 18.
36. Kṛṣṇabhaktikāvya Meṅ Sakhībhāva, Varanasi 1966, Introduction p. 17.
37. Srimadbhāgavatam, 10.31, 15; 10,29, 35.
38. VFM, Calcutta 1961, p. 209, F.N.

companions of Śrī Kṛṣṇa, who play an unambiguous role in the devotional fancy of the sect.[39] They have been eulogised in the works of Śrī Rūpa,[40] Śrī Jiva, Raghunāthadāsa, Kavi Karṇapūra and Govardhana Bhaṭṭa.[41] This in due course of time developed into a full-fledged Sakhī-bhāva branch of the Bengal Vaiṣṇavism.

(c) *Parakīyā-bhāva*

Much above the socio-religious bindings is the exonerating as also the sanctimoniously concupiscent mood of the other-owned-hood (parakīyābhāva), wherein the auto-surrender is motivated by intense attachment and the religious ceremonials are not involved.[42] Here the external surrender-in-love, involving nuptial ties, is subordinated to interval (most intimate) attachment, so to say, they were accepted by Śrī Kṛṣṇa through pure love and not in marriage.[43]

This notion of the other-owned-hood shines forth in the attachment of the Vraja-damsels, more particularly in Śrī Rādhā.[3] It brings out the exuberance of the erotico-mystical

39. Ārādhyo Bhagavān vrajeśat anyastaddhāma Vṛndāvanam Ramyā Kācidupāsanā vrajavadhuvargeṇa yā kalpitā. Śrīmadbhāgavatam pramāṇamamalam premā pumarthomahan Śrī Caitanya Mahāprabhormatamidam tattrādaro naḥ paraḥ.
—Prameya Ratnāvalī, Calcutta 1927, Introduction, p. 16.

40. Śrī Rūpa Gosvāmī is the apostal of this type of devotion, as detailed in his famous works like the Bhakti Rasāmṛtasindhu, the Ujjvalanīlmanīḥ etc. Also C. his Nikuñjastava-rahasya (32).

41. Govardhana Bhaṭṭa, Rūpa-sanātana stotra, 46.
C. Dr. S.K. De, VFM, Calcutta 1961, p. 209, F.N. 1.

42. Rāgenaivārpitātmāno lokayugmānapekṣiṇā.
Dharmeṇāsvīkṛtā yāstu Parakīyā bhavanti tāḥ.
—UNM; 3.16.

43. Locana-rocanī of Śrī Jīva Gosvāmi and Ānanda-candrikā of Śrī Viśvanātha Cakravartin on UNM (3.16).

44. CC. 1.4.43. Also c, UNM, 3.18.

devotion in the fashion of the Vaiṣṇava Rasa-Śāstra,[45] based on the Mahārāsa of the Śrīmadbhāgavata.[46] Just as the Absolute Reality manifests itself as the Brahman, the Paramātman and the Bhagavat,[47] similarly the Hlādinī (the blissful) aspect of the Cosmic Energy of the Bhagvat manifests itself as the Gopī (cowherd damsel), the Sakhī (she-companion) and the Parakīyā (other-owned). Again, just as Bhagvata-Kṛṣṇa is the completest manifestation of the Absolute[48], in the same way a Parakīyā (particularly the confidential Gopī of the Bhāgavata-ŚrīRādhā)[49] in the Vraja-sports is the best among the manifestations of the Hlādinī aspect of the yogmāyā.[50]

In Śrī Kṛṣṇa's unmanifest sports of the divine citadel in the *Goloka-Heaven*, all the Gopīs, the manifestations of His svarūpa śakti. along with Śrī Rādhā (the prop for the greatest word, the Mahābhāva) are eternally present as Svīyās (His own) by the side of Śrī Kṛṣṇa for a display of the arch-sentiment of devotion[51] in union. Śrī Kṛṣṇa relishes the sentiment as such. The love ln separation, through the other-owned, only possible in the manifest sports of the Vrajamaṇḍala (particularly in the grooves and the by-lanes of the Vṛndāvana), lends a finishing touch to the relishment of the rasa, which is otherwise not possible at any rate. The principal aim, therefore, of the incarnation of the Bhagavat-Kṛṣṇa, according to the Vaiṣṇava Rasa-Śāstra, is the preeing of the supra-sensnons sentiment of erotico-mysticism[52]; all other aims like the protection of the righteous, the establishment of Dharma etc. being relegated to secondary position..[53]

---

45. cc, 1.4.42. Sanatkumar-saṁhitā, quoted in cc, p. 80.
46. Srīmadhāgavata, 10.29.4-11, 32, 34, 40, 41.
47. lbid, 1.2.11., cc, 1.2.49, 53.
48. Ibid, 1.30.28, cc, 1.2.57, Brahma-saṁhitā, 5.1.
49. Śrīmadbhāgavata, 10.30.28, 30-42.
50. Bhaviṣyapurāṇa, quoted in the cc, p. 79. Also cc, 1.4.26.
51. UNM, 1.2.
52. - - - - Kṛṣne rasaniryāsa-svādarthamavatārṇī. UNM, 1.18. cc, 1.4.29; 1.4.14-15.
53. CC, 1.4.13; Gītā, 4.7-8.

The marital relationship of Śrī Kṛṣṇa with the Gopīs is directly hinted in a number of the Purāṇas[54] but the Vaiṣṇava Rasa-Śāstra prefers to regard such a relation as an affair behind the curtain[55], because otherwise it should mar all chances of the proper culmination of the erotico-mysticism.[56] The Gopīs, thus, though the svīyās of Śrī Kṛṣṇa in reality, were to all external intents and purposes the Parakīyās and thus subjected to all scriptural, social and family restrictions and limitations, the breaking asunder whereof is to essential to the display of the real love, even to the utter disregard of the seekers life and all-round welfare.

Aesthetic value of Parakīyās :

The double incarnation of Bhagvat-Kṛṣṇa and the Blissful (Hlādinī) aspect of His Intrinsic Energy Rādhā in the single personality of Mahāprabhu Caitanya is the living proof of the Parakīyā-hood of the Gopīs for the Lord of their choice.[57] Śrī Rādhā as a Parakīyā, in separation, and infested with the longing in Kurukṣetra,[58] was the most dominant mood of the love-born Caitanya.[59] Thus it was this mood that helped to evolve the

54. Śrīmadbhāgavata, 10.22.4, 27; 10.33.36. Harivaṁśa and Padma Purāṇas, quoted in UNM, 3.10–3,15
55. Māyākalitatādṛkstrīśīlenānasūyubhiḥ
Na jātu vrajadevīnāṁ patibhiḥ saha saṅgamaḥ.
U.N.M. 3.3 II VEM Calcutta 1961, p. 349 (F.N.3).
56. Atraiva paramotkarṣaḥ śṛṅgārasya pratiṣṭhitaḥ.
Bahu vāryate yataḥ khalu yatra pracchannakāmukatvaṁ ca. yā ca mitho durlabhatā sā paramā manmathasya ratiḥ. UNM, 1.16-17
57. Ataeva sei bhāve aṅgīkāra kari
sādhilena nijavañchā Gaurāṅga Śrī Hari.
-cc, 1.4.45; 1.4.42-44
58. Śrīmadbhāgavata, 10.82.49; 10.82,40.
59. CC, 201.50; 2.1.47-49.
In the course of this dances, indicative of divine franzy, on the occasion of the car-festival of Lord Jagannātha, Caitanya Mahāprabhu used to chant the famous verse "yaḥ kaumāraharaḥ sa eva hi varaḥ - - - -." etc. (Kāvyaprakāśa, 1.4; Sāhityadarpaṇa, 1.10; Padyāvalī

grand edifice of the Bengal Vaiṣṇavism that influenced the whole range of religio-philosophical, social and literary heritage in India.

(d) *Upapati* (*Paramour*) :

The notion of a paramour is similar in degree of quality as that of the other-owned (the parakīyā). A paramour by-passes the barriers of religious sanctions under the spell of attachment for an other-owned lady and regards her love to be his rarest acquisition. He does not, therefore, accept the hand of his beloved in a nuptial ceremony, as is the case with a real husband.[60]

The upapatitva of the real husband of all the creatures[61], i.e., Śrī Kṛṣṇa, is a matter of His manifest sports in Vṛndavana for the proper exercise of the aspect of perfection in the erotico-mysticism[62] of the Bengal Vaiṣṇavism, as practically displayed by Mahāprabhu in his day-to-day dealings through his intrinsic mood, popularly known as Rādhā-bhāva.[63]

In the Vaiṣṇava Rasa-Śastra the other-owned-hood of the Gopīs does not receive the necessary impetus in the absence of the paramourship of Śrī Kṛṣṇa. They arem any and He is the only one. But through the assistance of His yogamāyā he multiplys Himself, assuming as many forms as the Gopīs were.[64] The Paramourship of Śrī Kṛṣṇa and the other-owned-hood of the Gopīs are short lived, both of them being the off-shoots of the Cosmic Energy and that at the conclusion of the manifest sports in Vraja-maṇḍala they are automatically transformed into their eternal status of the real husbaud hood of Śri Kṛṣṇa

386), indicative of the love of a young lady on traditional lines. Śrī Rūpa Gosvami moderated this verse to attune the strictly Vaiṣṇava fervour as—"Priyaḥ so'yaṁ kṛṣṇaḥ sahacari - - - -" etc. (Padyavali 387), and the same was highly appreciated by Śrī Caitanya. (cc, 2.1.61-68).

60. Uktaḥ patiḥ sa kynyāyā yaḥ paṇigrāhako bhavet. UNM, 1.10.
61. Srīmadhhagavata.
62. UNM, 1.17
63. CC, 1.4 43-45.
64. Śrīmadhhāgavata, 10.33.3, 20.

and the real self-owned-hood of the Gopīs in the unmanifest in the Goloka. The unmanifest sports in the Goloka heaven occur simultaneously along with manifest sports in Vṛndavana. Śrī Rūpa in the works, the Ujjavlanīlamaṇiḥ and the Lalita-mādhava and Śrī Jīva in his Kṛṣṇa-sandarbha emphatically stressed this nature of these two moods.[65]

This upapatitva of the Vaiṣṇava Rasa-śastra is indirectly hinted in the Śrīmadbhāgavata, where the Lord deprecates such a relationship.[66] The real purpose whereof was measuring the depth and degree of the real love that Gopīs owed to Śrī Kṛṣṇa. This deprecation acts as a stimulant for their Parakīyā-hood evidenced in the Mahārāsa,[67] wherein the Lord, the auto-peer,[68] had to play as a real paramour.[69] This mood is monopoly of Śrī Kṛṣṇa. No devotee how-so-ever-great or even a member of His retinue is allowed to assume this mood. There is an express forbiddance[70] as also notes of caution[71] for such adaptations by any one.

An individual, therefore, is at liberty to assume the role of the devotees even in the fashion of the Parakīyā-hood of the Gopīs or even that of Śrī Rādhā but they have no sanction or right to act as Śri Kṛṣṇa in any of his forms. Hence, Śrī Caitanya, though a double incarnation of the Bhagvat and His Hlādinī in one form, is yet spoken of as being obsessed by Rādhā bhāva[72] and not by Śrī Kṛṣṇa-bhāva in the Bengal Vaiṣṇavism.

His aesthetic value :

This aspect of the aesthetic value of the upapati corres-

---

65. VFM, Calcutta 1961, 1.411.
66. Śrīmadbhagavata, 10.29.26, 10.31.8, 12, 19; 10.32.5, 13-15.
67. Ibid, 10.29.31-41.
68. Ibid, 10.29.42; 10.30.35; 10.33.3, 17, 20.
69. Ibid, 10.29.42-46; 10.33.3, 17, 18, 20, 23-26.
70. Vartitāvyaṁ śamicchadbhirbhaktavannatu kṛṣṇavat, Ityevaṁ bhaktiśāstraṇām tātparyasya vinirṇayaḥ.
71. Śrīmadbhāgavata, 10.33.31-32. UNM, 3.23.
72. CC, 2.1.50; Padyāvalī, 386-87 and cc, 2.1.47-49.

ponds to the aesthetical value of the Paroḍhās, the necessary pre-requisite for paramourship being the notion of the other-owned-hood of the beloveds and its vice versa. Both of the notions are inevitably and inexorably inter-linked for the fullest manifestation of the arch sentiment of erotico-mysticism. No amount of impediments is capable of blocking the influx of the emotional current, pregnant with yearnings for a final union and unification with the object of love, the lord and His beloved-ones, as the case may be.

Though such a relationship is only apparent and an effect of the Cosmic Energy[73], yet the same being nearest and dearest to Śrī Kṛṣṇa's heart, makes Him permanently reside in the vicinity of Vṛndavana in the company of His associates.[74] The degree of depth of the aesthetic value of the concepts of Paroḍhā and Upapati can be properly assessed by a thorough and analytical investigation of the relevant portions of the commentries, the Locana-rocanī of Śrī Jīva Gosvāmin and the Ānanda-candrikā of Śrī Viśvanātha Cakravartin on the Ujjvala-nīlamaṇih. The same has been studiusly avoioded in the present context because of obvious limitations.[75]

(*e*) *Aesthetic Influence on Five Arts*

Aesthetical aspect of the Vaiṣṇava Rasa-śāstra is also evidenced in the realms of the Fine Arts that developed in and around Vraja-maṇḍala. This can be seen in the fields of music (vocal as also instrumental), dance-drama (rāsa), paintings etc. that succeeded the Bengal Vaiṣṇavism.[76]

Thus the aesthetic contribution of the Vaiṣṇana Rasa-śastra

---

73. Śrī Jīva Gosvāmi in his Gopālacampu (1.15.89-92) has presented a detailed account of Paroḍhātva and Upapatitva, capāble of producing the 'Rasa-viśeṣa'.
74. Śrīmadbhāgavata, 10.18.3.
75. A detailed discussion of the commentries has been attempted in my thesis (unpublished)—"Treatment of Bhakti in the Vaiṣṇava Rasa-Śāstra" (chapter V. pp. 483-494).
76. Details have been avoided. They can be seen in my thesis, referred to above, pp. 495-499.

is clearly evidenced in the products and byproducts of the sect brought to light through the love of Gopīs (as Gopīs, Sakhīs, and Parakīyās), Śrī Kṛṣṇa (as a husband and as paramour) and the excellent rāsa-dance. The whole range of ensuing fine arts, that were relegio-erotical in characters, bore a distinct mark of the life-invigorating legacy of the Vaiṣṇana Rasa-śastra.

Even from the norms and tendencies of the modern concept of aesthetics, the one evolved in the Vaiṣṇava Rasaśastra, is very rich in human aspects and emperical experience. It is also exuberant with the good old values of spiritualism, supernaturalism, humanism, naturalism and the like, of the traditional philosophers[77] with its basis in the vedic and provedic texts, this Vaiṣṇava Aesthetics has all the best available in the East and in the West and hence its exquisite and unique character.

77. Socrates, Plato, Aristotle etc.

आचार्य राजशेखर और उनका सौन्दर्य-दर्शन

डा० दामोदर शास्त्री

सौन्दर्य-दर्शन की पृष्ठभूमि

सामान्यतः सुन्दर, रमणीय, कमनीय, मनोहर, मोहक आदि शब्द पर्याय-वाची हैं। 'सौन्दर्य' से तात्पर्य वस्तु या विषय के उस धर्म से है जो वस्तु या विषय में अपूर्वता या प्रियता को व्यक्त करता हुआ आकर्षण का हेतु बनता है। सुन्दर वस्तु का प्रत्यक्ष वस्तुगत विशेषता के माध्यम से प्रत्यक्षकर्ता के मनोभावों में प्रभाव-विशेष उत्पन्न करता है। इस प्रकार 'सौन्दर्य' का प्रत्यय विषय (सुन्दर) और विषयी (सौन्दर्यानुभूति कर्ता)—दोनों के सम्बन्ध की अपेक्षा रखता है। 'सौन्दर्य' सुन्दर वस्तु के रूप की विशेषता को व्यक्त करता है और साथ ही प्रत्यक्षकर्ता के मानसिक प्रभावों के वर्णन द्वारा निरूपित भी होता है।

सुन्दर विषय को देखकर उसकी अनुभूति के लिए मन में एक इच्छा जागृत होती है। 'सौन्दर्य' अपने में नित्य नवीनता—विलक्षणता लिए रहता है और हमारी आंखों को, और मन को तरसाता रहता है जिससे मन सौन्दर्य-दर्शन से कभी अघाता नही।[1] सुन्दर वस्तु के वियोग का एक क्षण भी असह्य हो जाता है।

बाह्य-सौन्दर्य सहृदय व्यक्ति की सौन्दर्य-भावना और कल्पना के मुक्त प्रसार व संचार के लिए क्षेत्र प्रदान करता है। सहृदय कवि बाह्य वस्तु का सौन्दर्य-बोध ही नहीं करता, अपितु अपनी प्रतिभा द्वारा उसे पहले से कहीं अधिक पूर्ण व मनोरम रूप में प्रस्तुत कर सकता है और वस्तु को अपनी दृष्टि के सौन्दर्य से रंग सकता है। सुन्दर वस्तु के प्रति अन्तर्जगत् का नैसर्गिक आकर्षण ही सौन्दर्य प्रेम की भावना है, यह भावना ही आलम्बनों के भेद से अनेक रूपों में प्राप्त होती है।

---

1. अंगनासु लावण्यं --- सहृदयलोचनामृतम् (आनन्दवर्धन, ध्वन्यालोक वृत्ति का० ४)

सौन्दर्य की अनुभूति का प्रश्न व्यक्ति की सहृदयता से जुड़ा है। क्योंकि 'सहृदयता' एक योग्यता है जो किसी विषय को सर्वथा निःस्वार्थ तृप्ति या अतृप्ति के द्वारा आकारित या आलोचित करती है और 'सौन्दर्य' 'उक्त तृप्ति का विषय होना' है। 'इसे रसज्ञता' भी कहा गया है।[2]

संक्षेप में व्यक्ति व वस्तु का सम्बन्ध ही 'सौन्दर्य' की जन्मभूमि है। जब किसी वस्तु को सुन्दर कहा जाता है, उस समय दर्शक और दृश्य वस्तु के मध्य सम्बन्ध ही व्यक्त होता है। अतः 'सौन्दर्य' वस्तुगत भी है और व्यक्तिगत भी। कान्ति, कोमलता, रंग, गठित आकृति आदि के रूप में उसे वस्तुगत धर्म कहा जाता है तो अपनी अनुभूति के लिए वह दर्शक पर आधारित है। दर्शक के बिना वस्तुगत सौन्दर्य की अनुभूति ही नहीं हो सकती और उसकी सार्थकता पर भी प्रश्नचिन्ह लग जाता है। दूसरी बात, दर्शक उस वस्तु के आकार-प्रकार, रंग-रूप में अपने ही आन्तरिक सौन्दर्य को प्रतिबिम्बित करता या मूर्तित देखता है, इस दृष्टि से सौन्दर्य व्यक्तिगत भी सिद्ध होता है। उसके पार्थिव व आध्यात्मिक दोनों रूप हैं। वास्तव में वे एक दूसरे के पूरक व अन्योन्य प्रभावी हैं। वस्तु का सौन्दर्य व्यक्ति की सौन्दर्य-चेतना को स्फुरित करता है, तथा पुष्ट करता है और सौन्दर्य-भावना किसी वस्तु में सौन्दर्य का आधान भी करती है।

सौन्दर्य और प्रेम

किसी वस्तु का सुन्दर या असुन्दर प्रतीत होना हमारे मानसिक धरातल पर निर्भर रहता है। हमारा अन्तर्जगत् (हृदय, बुद्धि, कल्पना) में वर्तमान रागात्मक वृत्ति का इस प्रसंग में महत्वपूर्ण स्थान है। जब सहृदय व्यक्ति मनोनुकूल सुन्दर वस्तु को देखता है तो उसके प्रति अनायास ही उसका रागात्मक सम्बन्ध स्थापित हो जाता है। यह सम्बन्ध ही 'प्रेम' का रूप ले लेता है। 'प्रेम' अपनी सघनता और तीव्रता के लिए और दृष्टा की सहृदयता पर निर्भर होता है। दूसरी ओर द्रष्टव्य वस्तु व्यक्ति आदि में स्थित सौन्दर्य-तत्त्वों, ओज, गठन, भास्वरता, कोमलता आदि आकृति-मूलक विशेषताओं, तथा उदारता, त्याग, करुणा आदि प्रकृति-मूलक गुणों के सामंजस्य पर निर्भर करता है। अतः 'प्रेम' वह संयोगात्मक प्रवृत्ति है जो ऐसे पदार्थ को आकर्षित करने का प्रयत्न करता है जिसे सुन्दर अथवा अन्य किसी रूप में मूल्यवान्

2. रसज्ञतैव सहृदयत्वम् (ध्वन्यालोक)।

समझा जाता है। इस प्रकार' सौन्दर्य 'आलम्बन है तो प्रेम आश्रय। प्रेम द्रष्टा की रागात्मक वृत्ति है तो सौन्दर्य मूलतः दृश्य वस्तु या व्यक्ति का स्थूल और सूक्ष्म अथवा शारीरिक व आंतरिक गुण होता है।

प्रेम की दो धाराएं :

आलम्बन-भेद तथा सहृदय व्यक्ति के दृष्टि-भेद के कारण 'प्रेम' वासनात्मक तथा सात्विक—इन दो धाराओं में प्रवाहित हो जाता है। वासनामूलक प्रेम शारीरिक या स्थूल सौन्दर्य पर आधारित होता है। प्रेमी अहं की तृप्ति के लिए सुन्दर वस्तु का भोग करता है। इस प्रकार सुन्दरता भोग की, ऐन्द्रियिक तृप्ति मात्र की वस्तु बनकर रह जाती है। इस स्थिति में सौन्दर्य को बाह्य सजावट—आभूषणों, प्रसाधनों की आवश्यकता होती है, शारीरिक भंगिमाओं से सौन्दर्य में चार चांद लगाने की प्रवृत्ति होती है। किन्तु सात्विक प्रेम की स्थिति इससे कुछ ऊँची व श्रेष्ठतर है। सात्विक प्रेम की स्थिति में इन्द्रिय-तृप्ति के आधारभूत सौन्दर्य-तत्वों—रूप, रस, गन्धादि से ऊपर उठ जाता है[3] और अतीन्द्रिय आन्तरिक सौन्दर्य की अनुभूति में रमता है। उसके लिए सौन्दर्य शारीरिक अवयवगत बाह्य विशेषता न होकर एक सूक्ष्म भावात्मक सत्ता मात्र रह जाता है। प्रेमी का अन्तःकरण भी सूक्ष्म, अतीन्द्रिय, असीम सौन्दर्य की अनुभूति में रहता हुआ पवित्र व दिव्य हो जाता है। देवी, देवता आदि अशरीरी दिव्य शक्तियों का उपासक इसी दिव्य प्रेम से अनुप्राणित होकर भक्ति-रस में निमग्न हो जाता है। आलम्बनों की स्थूलता, एवं सूक्ष्मता आदि गुणों, तथा उनके प्रति मन के रागात्मक सम्बन्ध पर प्रेम की विविधता निर्भर है।

---

3. यह जरूरी नहीं कि 'सौन्दर्य' हमारी प्राकृतिक भोगेच्छाओं को उत्पन्न करे ही। शिव के लिए पार्वती का रूप शील-सौन्दर्य समन्वित है। ("यदुच्यते पार्वति ! पापवृत्तये, न रूपमित्यव्यभिचारि तद्वचः"—कुमारसम्भव-५/३६)। शिव कहते हैं—"हे पार्वति ! यह जो कहा जाता है कि रूप पाप-वृत्ति के लिए नहीं होता, यह वचन ठीक ही है। हे उदारदर्शने ! तुम्हारा शील तपस्वियों को भी उपदेश देने वाला है"! शकुन्तला का सौन्दर्य 'मूर्तिमती सत्क्रिया' (शाकुंतल ५/१५) इस कथन से शील, सात्विकता आदि गुणों से समन्वित है।

आचार्य राजशेखर और सौन्दर्य दर्शन :—

आचार्य राजशेखर के सौन्दर्य-दर्शन को उनके रस-सिद्धान्त के परिप्रेक्ष्य में समझना आसान होगा। आचार्य का अभिमत है कि सरसता या नीरसता वस्तुनिष्ठ नहीं, व्यक्तिनिष्ठ है। आचार्य ने काव्यमीमांसा में जैन आचार्य पाल्यकीर्ति और अवन्तिसुन्दरी के उद्धरण प्रस्तुत कर अपनी सहमति भी उनसे प्रकट की है। आर्य पाल्यकीर्ति के मत में वस्तु का रूप चाहे कैसा भी हो, सरसता तो सहृदय व्यक्ति (कवि) की प्रवृत्ति के आधार पर ही होती है। सरस व्यक्ति को एक वस्तु सरस प्रतीत होती है, वही नीरस व्यक्ति को नीरस प्रतीत होती हैं। अनुरागी व्यक्ति जिसकी स्तुति करता है, उसी की विरक्त व्यक्ति निन्दा करता है, तीसरा उदासीन अर्थ में मध्यस्थता भाव (उदासीनता) रखता है।[4] एक ही चन्द्रमा विविध व्यक्तियों के मन में विविध भाव पैदा करता है। प्रियतमा की सन्निधि में वह शीतल प्रतीत होगा, विरही के लिए वह उष्णता-दाहकता लिए हुए व्यक्त होगा, और निरपेक्ष व्यक्ति के लिए शीशे के समान, न शीतल और न उष्ण प्रतीत होगा।[5]

अवन्तिसुन्दरी ने भी मत व्यक्त किया है कि किसी वस्तु का स्वरूप नियत नहीं है, वस्तु का गुण कवि की रसना पर निर्भर है। कुछ (प्रशंसक) चन्द्रमा को अमृतांशु कहते हैं तो दूसरे (निन्दक) उसे दोषाकर कहते हैं।[6] तन्वी रमणी का सुन्दर शरीर किसी के हृदय को विकारग्रस्त करता है तो विरागी को विष

---

4. यथा तथा यस्तु वस्तुनो रूपम्, वस्तु-प्रकृतिविशेषायत्ता तु रसवत्ता। तथा च यमर्थं रक्तः स्तौति, तं विरक्तः विनिन्दति, मध्यस्थस्तु तत्रोदास्ते
(काव्यमीमांसा, अ० ६, पृ० ४६)

5. येषां वल्लभतया समं क्षणमिव स्फारा क्षपा क्षीयते।
तेषां शीततरः शशी विरहिणामुल्केव सन्तापकृत्।
अस्माकं न तु वल्लभा न विरहस्तेनोभयभ्रंशिनाम्,
इन्दू राजति दर्पणाकृतिरयं नोष्णो न वा शीतलः॥
(काव्यमीमांसा, अ० ६, पृ० ४६)

6. विदग्धभणितिभंगिनि वेद्यं वस्तुनो रूपं नियतिस्वभावम्—इत्यवन्तीसुन्दरी (काव्यमीमांसा, अ० ६, पृ० ४६)।
वस्तुस्वभावोऽत्र कवेरतन्त्रो गुणगुणावृक्तिवशेन काव्यं। स्तुवन्निबध्नात्य मृतांशुमिन्दुं, निन्दंस्तु दोषाकरमाह धूर्तः (काव्यमीमांसा, अ० ६, पृ० ४६)

के समान प्रतीत होता है।[7]

आचार्य राजशेखर के रस-सिद्धान्त के परिप्रेक्ष्य में सौन्दर्य तत्व के विषय में उनका मत स्थिर करना कठिन नहीं है। उनके मत के अनुसार सौन्दर्य-भावना बाह्य वस्तुगत नहीं, वरन् आत्मगत है, क्योंकि बाह्य वस्तु सौन्दर्यानुभूति में उपादान कारण नहीं, निमित्त कारण है। वस्तु का सौन्दर्य भाव-सौन्दर्य से परिमार्जित होकर ही निखरता है। सौन्दर्य का मूल्यांकन द्रष्टा के अन्तर्जगत् की स्थिति पर निर्भर है। यदि वैयक्तिक धरातल की स्थिति समान होगी तो बाह्य वातावरण या बाह्य सौन्दर्य भिन्न होने पर भी अनुभूति समान होगी। इसी दृष्टि से आचार्य राजशेखर ने 'कर्पूरमंजरी' में राजा के मुख से यह भाव व्यक्त किया है कि चाहे चक्रवर्ती राजा की रानी हो, चाहे साधारण पुरुष की पत्नी, इन दोनों के प्रेमानुभूति में किसी प्रकार का भेद नहीं है, भले ही उन दोनों की सौन्दर्य-शोभा की उपकारक सामग्री भिन्न हो।[8] वास्तव में अनुराग चित्तगत प्रेम से सम्बद्ध है, बाहरी साज-श्रृंगार से उसका कोई सम्बन्ध नहीं।[9]

यौवनगत सौन्दर्य का वितरण कामदेव द्वारा किया जाता है (अतः इस वितरण में भेद-भाव किये जाने की गुंजाइश नहीं है कि वह चक्रवर्ती की रानी को ज्यादा दे या सामान्य स्त्री को कम)।[10] सौन्दर्यानुभूति का सम्बन्ध

---

7. इत्थं तन्विवपुः प्रशान्तपपि ते क्षोभं करोत्येव नः (श्रृंगारशतक, १२)।
स्त्रीयन्त्रं केन सृष्टं विषममृतमयं प्राणिनां मोहपाशः (श्रृंगारशतक ७६)

8. जा चक्किवट्टिधारिणी जणगेहिणी वा, पेमम्मि ताण ण तिलं वि
विसेसलाहो।
जाणे सिरीअ जइ किज्जइ को वि भावो, माणिक्कभूषणणिअंसणकुंकुमहिं।।
(कर्पूरमंजरी, ३/१५)

9. (विदूषक-—) जइ चित्तगदं प्रेम्ममणुराअमुप्पादेदि, ता किं कज्जदि मंडणाडंबरविडंबणाए? (राजा—)—वअस्स! सच्चमिणं, (कर्पूरमंजरी ३/१२ के बाद गद्य)।
'किमिव हि मधुराणां मण्डनं नाकृतीनाम्' (शाकु० १/१८)।
व्यतिषजति पदार्थानान्तरः कोऽपि हेतुर्न खलु बहिरुपाधीन् प्रीतयः संश्रयन्ते
(उत्तर० ६.१२)।

10. णूणं दुवे इह पजावदणो जअम्मि, जे देहणिम्मवण जोव्वणदाणदक्खा।
एक्को घडेइ पठमं कुमरीणमंगं, उक्कारिऊण पऊडेइ पुणो दुदीओ।।
(कर्पूरमंजरी ३/१७)

सहृदय व्यक्ति की अन्तर्निष्ठ रुचि से है। गायन, नृत्य, मदिरा, कुंकुम रागादि-लेप आदि से इसका सम्बन्ध नहीं। यह रुचि ही प्राकृतिक मधुर तत्व है जिस के धरातल पर सौन्दर्य का अवतरण होता है। इस 'रुचि' के समान पृथ्वी पर कोई वस्तु मधुरता में नहीं टिकती।[11]

(वस्तुगत) सौन्दर्य-तत्व :

यह तो हुई सौन्दर्यानुभूति की बात—सौन्दर्य तत्व का व्यक्तिपरक निरूपण। किन्तु सौन्दर्यतत्व का वस्तुपरक निरूपण क्या हो सकता है—इस पर भी आचार्य राजशेखर के विचार जानने योग्य हैं। उनका मत है कि जहां तक काव्यगत सौन्दर्य का प्रश्न है, वे गुणवत्ता और अलंकृति (अलंकृतता) को आवश्यक मानते हैं।[12] अपने नाटकों में भी वस्तुओं के रूप, गुण एवं क्रिया की अनुभूति में तीव्रता या सजगता लाने के लिए, तथा कहीं-कहीं भावोत्कर्ष के सहायक रूप में अलंकारों का प्रयोग किया है। प्राकृतिक चित्रों को अधिक सजीव व सक्षम बनाने के लिए विविध अलंकरणों का प्रयोग उनके नाटकों व सट्टकों में दृष्टिगोचर होता है।

किन्तु वस्तुनिष्ठ सौन्दर्य का आधायक तत्व क्या है? यह प्रश्न भी व्यावहारिक दृष्टि से समाधेय है। क्या वह उसका शारीरिक रचना-सौष्ठव है, या बाह्य प्रसाधन है, या आभूषणादि है, इस प्रश्न को इस रूप में भी रख सकते हैं कि सौन्दर्य को व्यक्तिनिष्ठ मान भी लिया जाय तो भी, प्रियपात्र को देख कर होने वाली सौन्दर्यानुभूति या सौन्दर्य का आलम्बन क्या है?

आचार्य राजशेखर सौन्दर्य के पारखी थे। उन्होंने विभिन्न माध्यमों से सौन्दर्य की अनुभूति की थी।[13] उन जैसे सरस व्यक्ति की दृष्टि में 'सौन्दर्य' तत्व का स्वरूप क्या है—यह उनकी सट्टक कृति 'कर्पूरमंजरी' के माध्यम से निर्धारित किया जा सकता है।

---

11. मिट्ठत्तणे महिलअम्मि ण किं वि अण्णं,
रूच्चिरस अत्थि सरिसं पुणु माणुसस्स ।। (कर्पूरमंजरी ३/१४)
12. गुणवदलंकृतं वाक्यमेव काव्यम् (काव्यमीमांसा—)
13. कर्णाटीदशनांकितः सितमहाराष्ट्रीकटाक्षाहतः,
प्रौढान्ध्रीस्तनपीडितः प्रणयिनीभ्रूसंगविलासितः।
लाटीबाहुविवेष्टितश्च मलयस्त्रीतर्जिनीतर्जितः,
सोयं सम्प्रति राजशेखरकविर्वाराणसीं गच्छति ।। (क्षेमेन्द्र)

आचार्य का अभिमत है कि स्त्रियों आदि के आकर्षण का कारण उनके बाह्य सौन्दर्य और आभूषण से भिन्न, उनसे परे कोई सूक्ष्म तत्व है जिसे 'सौन्दर्य' कहते हैं।[14] करधनी, कंकण, पायजेब तथा शिरोभूषण आदि अलंकारों से, या बाह्य श्रृंगार से सुन्दरता का कोई सम्बन्ध नही, वह तो कोई और तत्व है जिससे स्त्रियां सौन्दर्य की मूर्ति प्रतीत होती हैं।

अलंकार और (वस्तुगत) सौन्दर्य :

कुछ लोगों का विचार है कि सौन्दर्य में शारीरिक विशेषता भी परि-गणित करनी चाहिए, तथा यह है कि सौन्दर्य से अलंकारादि में उत्कर्ष पैदा होता है, जो स्त्रियां सुन्दर (रूपाकृति की दृष्टि से) नहीं भी होती, वे भी वेशभूषा, प्रसाधनादि तथा अलंकार-धारण से सुन्दर प्रतीत होने लगती हैं, निसर्ग सौन्दर्ययुक्त व्यक्ति के सौन्दर्य से तो अलंकारादि और भी 'सोने में सुहागा' सिद्ध होते हैं। आचार्य राजशेखर स्पष्ट रूप से इस मत से सहमत नहीं है। उन्होंने 'कर्पूरमंजरी' में विदूषक के मुख से उक्त मत को उप-स्थापित कराकर [15] राजा के द्वारा उसका खण्डन कराया है।

सिद्धान्तपक्ष यह है कि आभूषणों से तो सौन्दर्य ढक जाता है; वास्तव में विभ्रम विलासादि गुण ही वास्तविक अलंकार है जिनसे सुन्दरता में चार

---

14. किं मेहलावलअणेडरसेहरेहिं, किं चंगिमाअ किमु मंडणडंबरेहिं।
तं अण्णमत्थि इह किंपि णिअंविणीओ, जेणं लहंति सुहमत्तणमंजरीओ ॥
(कर्पूरमंजरी ३/१३)
(यत्तत्प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यमङ्गनासु—ध्वन्या०का४)
मुक्ताफलेषु छायायास्तरलत्वमिवांतरा।
प्रतिभाति यदंगेषु लावण्यं तदिहोच्यते ॥ (उज्जवल नीलमणि)

15. जे रूअमुक्का विभूसयंति, ताणं अलंकारवसेण सोहा।
णि सग्गचंगस्स वि माणुसस्स सोहा समुम्मीलदि भूसणेहिं ॥
(कर्पूरमंजरी १/३१)
णिसग्गचंगस्स वि माणुसस्स, सोहा समुम्मीलदि भूसणेहिं।
मणीण जच्चवाण वि कंचणेहि विहूसणे सज्जदि काबि लच्छी ॥
(कर्पूरमंजरी २/२५)

चांद लग जाते हैं।[16] सौन्दर्य तो सुन्दर व्यक्ति के शरीरावयवों में एकरस रूप से व्याप्त सूक्ष्म (अनिर्वचनीय) तत्व है।[17] यह सौन्दर्य स्वाभाविक, प्रकृति-प्रदत्त होता है, इसे अलंकारों—बाह्य आभूषणादि की कोई अपेक्षा उस प्रकार नहीं होती जिस प्रकार दूध को मीठा करने के लिए शर्करा की।[18] मूर्ख जनों को आकृष्ट करने के लिए अलंकार प्रभावशाली होते हैं, किन्तु चतुर, विदग्ध, अनुभवी, सौन्दर्य के पारखी व्यक्ति स्वाभाविक सौन्दर्य को ही पसन्द करते हैं। [19] सौन्दर्य तत्व को चंचलनेत्र, चन्द्रोपम मुख, उन्नत्त स्तनों में ही नहीं बाँधा जा सकता। हृदय को बराबर खींचने वाला सौन्दर्य तत्व तो इन सबसे परे है। [20] भले ही बाह्य-प्रसाधन, साज-सिंगार कुछ लोगों को प्रिय लगे, किन्तु उसका कारण यही है जिस तरह रूढि अर्थ स्वभावसिद्ध यौगिक अर्थ में बलवान् होता है, उसी प्रकार बाह्य प्रसाधनों से स्वभावसिद्ध सौन्दर्य ढक जाता है और कृत्रिम सौन्दर्य उस पर हावी हो जाता है।[21] बाह्य सजावट तो वेश्या आदि द्वारा लोगों को ठगने का एक प्रकम है। वस्तुतः तो सुन्दर अंग (स्वाभाविक) कुलस्त्रियों का शृंगार है।[22] सौन्दर्य गुण स्वाभाविक रूप से

---

16. अंगं चंगणिअगुणगणालंकिदं कामिणीणं,
पच्छाअंती उण तणुसिरिं भादि णेवच्छलच्छी।
इत्थं जाणं अव अवगदा कावि सुंदेरमुद्दा,
मण्णे ताणं वलइदधणू णिच्चभुच्चो अणंगो॥ (कर्पूरमंजरी १/३३)।
17. इत्थं जाणं अव अवगदा कावि सुंदेरमुद्दा (कर्पूरमंजरी १/३३)
18. मुद्धाण णाम हिअआइं हरंति हन्त,
णेवच्छकप्पणगुणेण णिंअंविणीओ॥ (कर्पूरमंजरी २/२६)
19. छेआ उणो पकिदिचंगिमभावणिज्जा,
दक्खारसो ण महुरिज्जइ सक्कराए॥ कर्पूरमंजरी २/२६)
20. किं लोअणेहिं तरलेहिं किमाणणेण, चंदोवमेण थणएहिं किमुण्णएहिं।
तं किं पि अण्णमिह भूवलए णिमित्तं, जेणंगणाउ हिअआउ ण ओसरंति॥
(कर्पूर० ३/१६)
21. को णेवच्छकलाहि कीरदि गुणो ? जं तंपि सव्वं पिअं,
संजुत्तं सुणु तत्थ कारणमिणं रूढीअ का खंडणा॥ (कर्पूर० २/२७)
22. किं कज्जं कित्तिमेण विरअणविहिणा ? सो णडीणं विडंबो,
तं चंगं जं णिअंगं जणमणहरणं तेण सीमंतिणीओ॥ (कर्पूर० २/२८)
(स्वाभाविक सौन्दर्य से तो स्वयं आभूषण अलंकृत हो जाते हैं, तुलना—
विपत्रलेखा निरलक्तकाधरा निरंजनाक्षीरपिविभ्रतीः श्रियम्। निरीक्ष्य
रामा बुबुधे नभश्चरैरलंकृतं तद्वपुषेव मण्डनम्—किराता० ८.४०)

समग्र शरीरायवों में व्याप्त यौवन-सौन्दर्य से सम्बद्ध है, उस यौवन में किसी शृंगार की जरूरत नहीं, बिना श्रृंगार के ही स्वाभाविक सौन्दर्य झलकता है।[23] स्त्रियों की शोभा उनके अंगों में निहित कही जाती है, किन्तु वह शोभा तो युवावस्था की एक दिव्यता के कारण है जो उनके अंग-अंग में स्वाभाविक सौन्दर्य में रूप में व्याप्त है।[24] युवावस्था में कामिनियों का सौन्दर्य चरम कोटि में रहता है।[25] यह सौन्दर्य उनके अंग-अंग से फूट पड़ता है।[26] सौन्दर्य का रति या भोगेच्छा से सम्बन्ध नहीं, क्योंकि दिव्य यौवनावस्था का उक्त सौन्दर्य मानवगत ही हो, ऐसी बात नहीं। वह तो प्रकृति के प्रत्येक कण-कण में प्रकट होता है। यहां तक कि वृक्ष आदि भी सौन्दर्य के प्रभाव से खिल उठते हैं—भले ही वे रति-रहस्य से अनभिज्ञ हों।[27]

सौन्दर्य और प्रेम-तत्त्व :—

सौन्दर्य किसी के आँखों में समा जाता है तो उस व्यक्ति के चित्त में अद्भुत 'काम' का प्रादुर्भाव हो जाता है—उसका खेल प्रारम्भ हो जाता है।[28]

---

23. जस्सि सव्वंगसंगो सअलगुणगणो सो अदंभो अलंभो
तस्मि णेच्छति क   ॱरमसुहअरे किं पि णेवच्छलच्छिं ।।(कर्पूर०२/२८)
24. इह जइ वि कामिणीण सुंदेर धरइ अवअवाणं सिरी ।
अहिदेवअ व्व णिवसइ तह वि हु तारुण्णए लच्छी ।। कर्पूर० २/४८)
25. हिअभहरणमंतं जोव्वणं कामिणीणं
जअइ मअणकंड छ्ट्ठअंवड्अंढ़च ।। (कर्पूर० ३/१८)
26. कंदप्पो दीहदप्पो जुअजणजअणे पुण्णलक्खोव्व भादि ।। (कर्पूर० २/४१)
अंगं लावण्णपुण्णं——बाला मअणजअमहावैजअंतीउ होंति ।
(कर्पूर० ३/१६)
27. तरुणो वि रूअदेहारहस्सेण फुल्लंति ण उण रहरहस्य जाणंति
(कर्पूर० २/४६ के बाद गद्य)
28. भुअणजअपडाआ रूअसोहा इमीए,
जह जह णअणाणां गोअरे जस्स जाइ ।
वसइ मअरकेदू तस्स चित्ते विचितो वलइअ-धणुदंडो पुंखएहिं सरेहिं ।।
(कर्पूर० ४/२०)
चित्ते लिहज्जदिण कस्स विसंजमंती (कर्पूर० १/२७)।
प्रिय का प्रथम दर्शन ही प्रेमी को उत्सुक, आकुल बना देता है—
"अनसूये तस्य राजर्षे: प्रथमदर्शनादारभ्य पर्युत्सुकेव शकुंतला"
शाकुंतल नाटक—३/६ से आगे।)

काम द्वारा हृदय में जो प्रभाव पैदा होता है वही 'प्रेम' होता है ।[29]

यह 'प्रेम' दो दिलों को, दो आत्माओं कोपर स्पर जोड़ने वाली ग्रन्थि है— ऐसी विदग्धजनों की उक्ति है ।[30] इस प्रेम-ग्रंथि में जुड़े हुए दो दिलों में एक दूसरे के प्रति संशयादि भाव दूर हो जाते हैं और मानसिक कुटिलता सरलता में बदल जाती है एवं आनन्द का सागर हिलोरे लेने लगता है ।[31] यह चित्तगत प्रेम ही एक दूसरे के प्रति अनुराग को पैदा करता है ।[32] प्रेम ग्रंथि के निर्माण में बाह्य सौन्दर्य को ही कारण नहीं माना जा सकता । किसी भी समय, किसी का भी, किसी पर भो प्रेम यों ही हो जाता है । सामान्य भाषा में व्यावहारिक रूप से, तथा आलोचना को निर्मूल बनाने के लिए बाह्य सुन्दरता को प्रेम-ग्रन्थि में कारण कह दिया जाता है ।[33] प्रेम-प्रसंग में शृंगार का लाभ यह जरूर होता है कि वहां कामदेव को बल (उद्दीपन) प्राप्त होता है ।[34] यह बढ़ता हुआ आनन्दातिरेक (कभी) मन के छिपे भावों को प्रकट भी कर देता है ।[35] प्रेम-पाश में बंधे हुए प्रेमी जनों के लिए लम्बे-

---

29. अंतो णिविट्टमअणविब्भमडम्बरं जं
तं भण्णाए अ मअणमंडणमेत्थ पेम्मं ।
दुल्लक्खअं पिजं पअडेइ जणो जअम्मि,
तं ज़ाणिमो अ सुबहुलं मअणिदजालं ।। (कर्पूर० ३/१२)

30. अण्णोण्णमिलिदस्स मिथुणस्स मअरद्धअसासणेण परुढं पणअ-गांठि धमेंति छइल्ला भणंति (कर्पूर-३/९ के बाद) ।

31. जस्सि विअघघडणाइकलंकमुक्को
अत्ताणअस्स सरलत्तण्मेइ मावो
एक्कक्कअस्स पसरंतरसघवाहो
सिंगारवड्ढिअमणोहवदिण्णासारो ।। (कर्पूर० ३/१०) ।
अद्वैतं सुखदुःखयोः (उत्तर० १/३९) ।

32. जइ चित्तगदं पेम्ममण्डराअमुप्पादेदि (कर्पूर० ३/१२ के बाद) ।

33. कदावि संघडइ कस्स वि पेम्मगंठी,
एवमेव तत्थ ण हु कारणकत्थि रूअं ।
चंगत्तणं उण महिज्जदि जं तहिं पि,
ता दिज्जए पिसुणलोअमुहेसु मुद्दा ।। (कर्पूर० ३/९) ।

34. सिंगारवड्ढिअमणोहवदिण्णासारो (कर्पूर० ३/१०) ।।

35. वड्ढंतमम्महविइण्णरसप्पसारो
ताणं पआसह लहुं बिअ चित्तभावो ।। (कर्पूर० ३/११) ।

लम्बे दिन भी छोटे हो जाते हैं।[36] सौन्दर्यपूर्ण व्यक्ति के साथ दो दिलों का तदाकार हो जाना ही सौन्दर्यानुभूति की चरम स्थिति है। प्रेमी प्रियपात्र के साथ अपने व्यक्तित्व और अस्तित्व की सीमाओं से युक्त होकर, पूर्ण तादात्म्य स्थापित कर लेता है और प्रेमी और प्रियपात्र एक हो जाते हैं। प्रेमी सौन्दर्य को भोग-साधन मानने की स्थिति से ऊपर उठ जाता है तो पूर्ण समर्पण और उत्सर्ग की सात्विक भावनाओं का संचार होता है। उसका 'अहं' जिस सीमा तक पिघलता जाएगा, उतनी ही प्रेम में उदात्तता व सात्विकता आती जाएगी। कर्पूरमंजरी के नायक राजा चक्रवर्ती होते हुए भी नायिका कर्पूर-मंजरी के कर-स्पर्श से प्राप्त निरतिशय आनन्द को स्वर्ग से भी तुच्छ समझता है।[37]

निष्कर्षतः, आचार्य राजशेखर के सौन्दर्य-दर्शन को इस प्रकार व्यक्त किया जा सकता है कि काव्य में अनिर्वचनीय तत्व 'रस' की तरह सौन्दर्य एक सूक्ष्म तत्व है और काव्य-गत सौन्दर्य में जो स्थान शब्द व अर्थ का है, वही स्थान सुन्दर व्यक्ति के आकृति, रूप आदि तथा उसमें निहित शारीरिक सौष्ठव का है एवं जो स्थान अलंकारों का है, वही स्थान बाह्य श्रृंगार, प्रसाधनों व आभूषणों आदि का होता है।

सौन्दर्य-दृष्टि का मूल्यांकन

आचार्य राजशेखर की सौन्दर्य विषयक दृष्टि एक कड़ी है जो व्यावहारिक दृष्टि तथा आध्यात्मिक दृष्टि के मध्यवर्ती है। व्यावहारिक दृष्टि जहां बाह्य सौन्दर्य को—कृत्रिमता को ही सुन्दरता मान बैठती है, वहां आध्यात्मिक दृष्टि आत्मा की शुद्धता (आत्मिक निर्विकल्पक, समता व अखंडता पूर्ण स्थिति) को सर्वश्रेष्ठ सुन्दर घोषित करती है।[38] सौन्दर्य विषयक आध्यात्मिक दृष्टि

---

36. ताणं खणं व्व झत्ति दिअहा वट्ठन्ति दीहा अपि॥ (कर्पूर० ४/६)।
प्रेम की इस अनुपम अवस्था में सहायक प्रियजन का मिलना पुण्य से ही सम्भव है—समप्रेमरसं समरूपयौवनं समविलासचेष्टिम्। सम-सुखदुःखं च जनं समपुण्यैर्जनो लभते"
(राजशेखर, बालरामायण—२/१२)।
37. कुंतलेसरसुआकरफस्सप्फारसोक्खसिढिलीकिदसग्गो (कर्पूर० ४/२२)।
38. गयन्तणिच्छपगदो समयो सव्वत्थ सुंदरो लोए (समयचार० ३), एकत्वनिश्चयगतेनैव सौन्दर्यमापद्यते (आत्मख्यातिटीका, समयसार, गा० ३)।

परमात्मत्व की प्राप्ति कराती है ।[39]

निष्कर्ष रूप में, आचार्य राजशेखर की सौन्दर्य-दृष्टि व्यावहारिक दृष्टि से ऊपर उठकर सौन्दर्य-विषयक सूक्ष्म चिन्तन का मार्ग प्रशस्त करती है ।

---

39. कहा जाता है कि जैन आदि तीर्थंकर ऋषभदेव के पुत्र तथा चक्रवर्ती राजा भरत को केवल-ज्ञान (जीवन्मुक्ति) की प्राप्ति इसी आध्यात्मिक सौन्दर्य-दृष्टि से हुई थी। वे वस्त्राभरणों से सज्जित आदर्श (शीश) महल में गए, उनकी अंगुली से अंगूठी गिर गई, जिससे अंगुली असुन्दर प्रतीत हुई। भरत के मन में एक विचार-धारा चली। उन्होंने अन्य आभूषण भी एक-एक करके उतार दिए। चिन्तन के आलोक में वे सोचने लगे पर द्रव्यों से ही वह सुन्दर प्रतीत होता है। किन्तु कृत्रिम सौन्दर्य वस्तुतः सौन्दर्य नहीं है। आत्म-सौन्दर्य ही सच्चा सौन्दर्य है। भावना आवेग बढ़ा और कर्म-मल को धोकर वे 'केवल-ज्ञानी' (जीवन्मुक्त) हुए।

"एक्केयक्कं आभरणं अवर्णेतेण सब्बाणि अवणीताणि। ताहे अघाणं पेच्छति उच्चिम पडमं पडमसारं असोभमाणं पेच्छइ। पच्छा भणति आगंतुरहि दव्वेहि विभूसितं इमं शरीरं सरीरगंति, एत्थं संबेग-मावन्नओ"—(आवश्यक चूर्णि, पृ० २२७)।

भारतीय सन्तों का सौन्दर्य-विवेक

प्रो० रामजी उपाध्याय

महाकवि माघ ने रमणीयता का विश्लेषण करते हुए कहा है—

'क्षणे क्षणे यन्नवतामुपैति तदेव रूपं रमणीयतायाः ।'

इस प्रकार का रमणीयता-विषयक मानदण्ड अंग्रेजी के कवि कीट्स के महाकवि द्वारा भी प्रतिपादित किया गया है—

'A thing of beauty is a joy for ever.'

इस पृष्ठभूमि में शाश्वत रमणीयता के मानदण्डों का अनुसन्धान समीचीन है।

सौन्दर्य का विश्लेषण प्रस्तुत करते हुए भारवि ने कहा—

'आपातविषया रम्याः पर्यन्तपरितापिनः ।

अर्थात् विषय-वस्तु आरम्भ में आनन्द तो देती है, किन्तु अन्त में सन्ताप देती है।

शंकराचार्य ने रमणीयता के दो साधन बतलाए हैं—विषय और आत्मा। इनमें से विषय अपरा कोटि में आते हैं और आत्मा परा कोटि में। परा कोटि की रमणीयता का सम्बन्ध सन्तों से है, जिसका विश्लेषण शंकराचार्य ने इन शब्दों में किया है—

'आत्मार्थत्वेन हि प्रेयान् विषयो न स्वतः प्रियः ।
स्वत एव हि सर्वेषामात्मा प्रियतमो मतः ।।'

उपनिषदों में इस विचारधारा का प्रभाव है—'नास्त्यध्यात्मसमा रतिः ।' अर्थात् आत्मा के समान रमणीयता का कोई दूसरा साधन नहीं है।

सन्त वे महापुरुष हैं, जो अपनी मान्यताओं के द्वारा अतीत, वर्तमान और भविष्य में सत् अर्थात् अजर-अमर हैं। महाकवि भर्तृहरि ने ऐसे ही सन्तों के विषय में कहा है—'मनसि वचसि काये पुण्यपीयूष पूर्णाः ।'

और 'जयन्ति ते सुकृतिनो रससिद्धाः कवीश्वराः ।
नास्ति येषां यशः काये जरामरणजं भयम् ।।

सर्वप्रथम हम वैदिक सन्तों को लेते हैं। उनके सूक्तों में देवताओं और महामानवों के साथ प्राकृतिक विभूतियों की चर्चा है। इन सबमें उन्होंने चक्षुरुन्मीलित तत्वों को प्रधानता न देकर उस कर्तृत्व की सराहना की है, जो उनके उच्चकोटिक शौर्य, तेजस्विता, स्फूर्ति, औदार्य, सौमनस्य आदि आत्मगुणों का निदर्शन प्रस्तुत करते हैं। आश्चर्य है कि वे वैदिक ऋषि अपने वन्द्य और वर्णनीय की रूपात्मक विशेषताओं की ओर अपवाद रूप से ही दृष्टिपात करते हैं, यद्यपि रूपवर्णना के लिए आवश्यक दृष्टि ओर परख का उनमें अभाव नहीं था। उषा-विषयक कतिपय सूक्तों में शृङ्गारोचित विभाव, अनुभाव और संचारी भावों का उच्चकोटिक विन्यास इसका प्रमाण है। यों तो सभी युगों में सभी रसों के कलात्मक उत्स अल्पाधिक मात्रा में मिलते ही हैं, पर देखना है कि उस वैदिक युग में किस रस की निर्झरिणी विशेष मात्रा में प्रवाहित की गई और उसके लिए क्या उपादान ग्रहण किए गए।

किस प्रकार प्रकाश-पुञ्ज अर्पित करके लोक को प्रसादित किया जाए, किस प्रकार लोक को अभ्युदय प्रदान किया जाए—यह बता देने में कवि अपनी वाणी को सार्थक मानता था। यथा,

ऋग्वेद —

'न ऋते श्रान्तस्य सख्याय देवा ।'

परिश्रमी को छोड़कर (किसी अन्य की) सहायता देवता नहीं करते।

'गृत्सो राजा वरुणश्च क्र एतं दिवि प्रेङ्खं हिरण्ययं शुभे कम् ।।'

वरुण ने आकाश में दीप्ति के लिए स्वर्ण के झूले कि भांति सूर्य का निर्माण किया है।

'संगच्छध्वं संवदध्वं सं वो मनांसि जानताम् ।'

साथ चलो, साथ बोलो, तुम्हारे मन साथ विचार करें।

'अश्मा भवतु नस्तनूः ।'

हमारे शरीर पत्थर के समान हों।

यजुर्वेद—

'तन्मे मनः शिवसंकल्पमस्तु ।'

मेरा मन कल्याण मय संकल्पों वाला हो।

'कुर्वन्नेवेह कर्माणि जिजीविषेच्छतं समाः ।

कर्म करते हुए सौ वर्ष जीने की कामना करो।

अथर्ववेद—

'ब्रह्मचर्येण तपसा राजा राष्ट्रं विरक्षति ।'

ब्रह्मचर्य और तप से राजा राष्ट्र की रक्षा करता है।

'जनं बिभ्रती बहुधा विवाचसं नानाधर्माणं पृथिवी यथौकसम् ।'

बहुभाषी और बहुधर्मी लोगों को पृथ्वी धारण करती है।

ऐतरेय-ब्राह्मण—

'श्रद्धया सत्येन मिथुनेन स्वर्गाल्लोकान् जयति ।'

श्रद्धा और सत्य से स्वर्गलोक को जीतता है।

शतपथ ब्राह्मण—

'न ह्ययुक्तेन मनसा किञ्चन सम्प्रति शक्नोति कर्तुम् ।'

अयुक्त मन से कुछ भी करना सम्भव नहीं है।

उपनिषद्—

'असतो मा सद्गमय । तमसो मा ज्योतिर्गमय । मृत्योर्मा अमृतं गमय ।'

मुझे असत् से सत् की ओर, अन्धकार से प्रकाश की ओर और मृत्यु से अमरता की ओर ले चलो।

'सर्वाः प्रजाः सत आगत्य न विदुः सत आगच्छामहे ।'

आप सभी सत् के पुत्र हैं, सत् में मिल जायेंगे।

'आत्मन एवेदं सर्वम् ''

यह सब कुछ आत्मा से ही है।

'तेजस्विनावधीतमस्तु'

हमारा अध्ययन तेजस्वी हो।

उत्तिष्ठत जाग्रत प्राप्य वरान्निबोधत ।'

उठो जागो श्रेष्ठ आचार्यों से ज्ञान प्राप्त करो।

'तत्र को मोहः कः शोक एकत्वमनुपश्यतः ।'

एकता देखने वाले के लिए कैसा मोह और शोक ?

सम्राट् अशोक की वाणी से आभ्यन्तर सौंदर्य का निदर्शन होता है। अशोक को प्रियदर्शी कहते हैं, अर्थात् जिसका दर्शन प्रिय है। भारत ने उसके व्यक्तित्व में जिस चारुता का दर्शन किया, उसके उपादान इस प्रकार हैं—

१. 'सर्वा च निरतिः या श्रम रतिः।'

श्रम से प्रेम करना एकमात्र मनोरंजन हो।

२. 'सर्वत्र जनस्यार्थं करिष्याम्यहम्।'

मैं सर्वत्र लोगों का हित करूंगा।

३. 'कर्तव्यं हि मे सर्वलोकहितम्।'

मुझे सभी लोकों का हित करना है।

संस्कृत काव्य का उदात्त विलास सर्वप्रथम रामायण और महाभारत में मिलता है। इन दोनों महाकाव्यों में नायकों को राजधानी के विलास से बाहर निकालकर वन्य प्रकृति के बीच विचरण कराया गया है लोकहितावह गाथाओं में पाठक का चित्त समाहित किया गया है। इन दोनों ग्रन्थों में वीर प्रवण युद्ध का समारंभ विशेष रूप से वर्णनीय है। यदि राम की छवि पाठक के मानस-पटल पर अंकित करके आनन्द की सृष्टि करनी है, तो उनके समक्ष प्रणति के पूर्व पाठक देख लेता है कि वे धनुर्बाण से सज्जित हैं, वंशी से नहीं। वे धनुष की टंकार से पाठक के हृदय को आह्लादित करते हैं। इस काव्यधारा का स्पष्ट परिचय महाभारत की गीता में मिलता है। कर्मयोग के उपदेशक व्यास के गीत का नायक कृष्ण परवर्ती युग के जयदेव के गीत गोविन्द का जब नायक बनता है तब वह :—

'ललित-लवङ्गलता-परिशीलन-कोमल-मलयशरीरे'

के वातावरण में पाठक को निमज्जित करके उसे आनन्द प्रदान करने का तानाबाना बुनता है।

वाल्मीकि के राम को लें। उनको शैशव में ही धनुर्धर होकर विश्वामित्र के आश्रम में अपने शौर्य के प्रदर्शन द्वारा लोक का हृदयावर्जन करते हुए पाते हैं। वे सीता को स्वयंवर में प्राप्त करते हैं—लोकातिशायी बाहुबल का प्रदर्शन करके, जिससे वे शिव का धनुर्भङ्ग करते हैं। महाभारत में भी अर्जुन द्रौपदी को अपने शरसन्धान के कौशल से प्राप्त करता है। ऐसे लोकनायक पाठक के मानस में एक आस्था उत्पन्न कर देते हैं कि इनके पदचिह्नों पर मुझे भी चलना है। इसके विपरीत आप कालिदास और श्रीहर्ष के कतिपय नायकों को लें। जहां वाल्मीकि और व्यास नायकों के विवाह के पश्चात् उनके

भोगविलास की वर्णना के लिए एक श्लोक तक लिखना नहीं चाहते, वहां कालिदास का शिव और श्रीहर्ष का नल पाठक को लौकिकशृंगार में डुबा देने में मानो होड़ लगाए हुए है।

सौन्दर्य का मानदण्ड निर्धारण करने की दृष्टि से एक कालविभाजन ईसवी शती के आरम्भ से होता है। इस विभाजन का द्योतक महाकवि अश्वघोष है। उसने अपने नेता को राजधानी के विलास में निमज्जित करके पाठकों का हृदयावर्जन तो किया, किन्तु वहां से उसे निकाल बाहर किया और अन्त में कहा—

'इत्येषा व्युपशान्तये न रतये मोक्षार्थगर्भाकृतिः।
पातुं तिक्तमिवौषधं मधुयुतं हृद्यं कथं स्यादिति॥'

अश्वघोष ने आध्यात्मिक रति को आनन्द की पराकाष्ठा प्रमाणित करते हुए नन्द का उदाहरण देकर बतलाया कि आपकी सुन्दरी और कानी बन्दरिया में जो सौन्दर्य का अनुपात है, वही अनुपात मुक्ति और सर्वश्रेष्ठ अप्सरा में है और आनन्द के लिए कानी बन्दरिया को उपभोग्य विषय बनाने वाले जैसे पतित और बुद्धिहीन हैं, वैसे ही लौकिक सौन्दर्य के भ्रमर होते हैं।

अश्वघोष के पश्चात् संस्कृत के कवियों की दृष्टि बाह्य रूप पर अधिकाधिक टिकती है। कुमारसम्भव की नायिका पार्वती कहती है--

'प्रियेषु सौभाग्यफला हि चारुता।'

नायक और नायिका की भोग विलासमयी प्रवृत्तियों की उद्दाम धारा जो कुमारसम्भव में प्रवाहित की गई, वह शिशुपालवध, किरातार्जुनीय और नैषधीयचरित में क्रमशः बाढ़ पर है। नैषधीयचरित के अनेक प्रकरणों को पढ़ते समय तो ऐसा लगता है कि कामशास्त्र के प्रणेता वात्स्यायन का नवावतार काव्यक्षेत्र में हुआ है। वस्तुतः शृंगारमयी प्रवृत्तियों की धारा सारे सांसारिक बन्धनों को तोडकर इस युग में पाठक को शारीरिक बाह्य सौन्दर्य की मदिरा पिलाकर आभ्यन्तर आध्यात्मिक प्रबोध को सदा-सदा के लिए पीछे छोड़ देती है।

इस अन्तराल में भी कतिपय कवियों ने सौन्दर्य के प्राक्तन मानदण्डों को अक्षुण्ण बनाए रखने का सफल प्रयास किया है। मृच्छकटिक का लेखक शूद्रक चारुदत्त को आत्मगुणों से सर्वोपरि विभूषित बतलाता है और उसकी नायिका वसन्तसेना इन्हीं आत्मगुणों की खान है। उनका प्रणय-सम्बन्ध शारीरिक सौन्दर्य की कम अपेक्षा रखता है। उनके आकर्षण को समझने के लिए जो अनिर्वचनीय आभ्यन्तर गुणों की महिमा प्रेरणा का स्रोत है, उसका निदर्शन पञ्चतन्त्र में इस प्रकार मिलता है—

'किं चन्दनैः सकर्पूरैस्तुहिनैः किं च शीतलैः ।
सर्वे ते मित्रगात्रस्य कलां नार्हन्ति षोडशीम् ।।'

मृच्छकटिक में इस प्रवृत्ति को स्पष्ट करते हुए कहा गया है—

'गुणः खल्वनुरागस्य कारणम् ।'

अर्थात् आत्मगुण अनुरागजनक होते हैं ।

और—'सर्वत्रार्जवं शोभते'

अर्थात् सात्त्विकता की शोभा सर्वत्र होती है । कालिदास ने भी 'यशः शरीरे भव मे दयालुः

और 'जनस्य साकेतनिवासिनस्तौ द्वावप्यभूतामभिनन्द्यसत्त्वौ ।
गुरुप्रदेयाधिकनिस्पृहोऽर्थी नृपोऽर्थिकामादधिकप्रदश्च ।।'

तथा— 'पित्रा दत्तां रुदन् रामः प्राङ्महीं प्रत्यपद्यत ।
पश्चाद् वनाय गच्छेति तदाज्ञां मुदितोऽग्रहीत् ।।

आदि भावों को व्यक्त करते हुए सौन्दर्य की उसी प्राक्तन विभूति को नवीनता प्रदान की है ।

आधुनिक संस्कृत-साहित्यकारो ने पुनरपि सौन्दर्य की प्राक्तन महिमा को अपनाकर भारतवासियों को औदात्य-मण्डित बनने की प्रवृत्ति देने का प्रयास किया है । इस युग में शंकराचार्य, रामानुज, ज्ञानेश्वर, चैतन्य, विवेकानन्द, दयानन्द आदि महर्षियों और पृथ्वीराज, राणाप्रताप, महात्मा गान्धी, लोकमान्यतिलक, सावरकर, सुभाषचन्द्र बोस, अरविन्द घोष आदि राष्ट्र के उन्नायकों की चरितगाथा काव्यों में उपर्युक्त उद्देश्य पूर्ति के लिए प्रस्तुत की हैं ।

अन्त में रमणीयता का शाश्वत मानदण्ड भर्तृहरि के शब्दों में प्रस्तुत हैं—

'करे श्लाघ्यस्त्यागः शिरसि गुरुपादप्रणयिता
मुखे सत्या वाणी विजयि भुजयोर्वीर्यमतुलम् ।
हृदि स्वच्छा वृत्तिः श्रुतमधिगतैकव्रतफलम्
विनाप्यैश्वर्येण प्रकृतिमहतां मण्डनमिदम् ।।

रवीन्द्र और प्रेमचन्द के शब्दों में—यदि राष्ट्र की रक्षा का भार कवियों के ऊपर है तो उन्हें अपनी रचनाओं के द्वारा रमणीयता या सौन्दर्य के शाश्वत मानदण्डों को उभारना होगा । और इसी में मानवता का भला है ।

रसानुभूति एवं सौन्दर्यानुभूति

डा० तारकनाथ बाली

भारतवर्ष में तत्त्वचिंतन समग्ररूप से हुआ है तथा पश्चिम में तत्त्वचिंतन की विभाजित प्रणाली का प्रचलन हमारे लिए काफी नया है। वेदों, उपनिषदों एवं अन्य दार्शनिक वादों में तत्त्वज्ञान, तर्कशास्त्र, सौंदर्यज्ञान आदि अविच्छिन्न रूप से समन्वित रहे हैं। मगर साथ ही जहां तक कलाओं का सवाल है, उनके विविध रूपों का भी विस्तृत विवेचन अलग-अलग उपलब्ध होता है। इसलिए आज जब हम भारतीय सौंदर्यशास्त्र की बात करते हैं, या कलानुभूति को सौंदर्यानुभूति के विवेचन की प्रासंगिकता में रखकर देखते हैं, हमें प्रधान रूप से भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा का सहारा लेना पड़ता है। इसमें विशिष्टता यही है। अधिकांश पाश्चात्य चिंतन में सौंदर्यानुभूति का विश्लेषण दार्शनिक चिंतन के अनुक्रम में हुआ है जब कि भारत में कलागत सौंदर्य का उद्घाटन प्रधानतः कला विशेष की समीक्षा के अन्तर्गत मिलता है।

रसानुभूति के विश्लेषण में एक अन्य बुनियादी बात ध्यान में रखनी जरूरी है। यह सिद्धान्त भारतीय काव्य शास्त्र का सबसे मुख्य सिद्धान्त भी है और सबसे अधिक आधुनिक भी। भरत से लेकर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल तक और उसके बाद भी बराबर भारत में इसकी व्याख्या-पुनर्व्याख्या होती रही है और विचारक बराबर इसको अपने युग के काव्य के लिए सार्थक बनाने का प्रयास करते रहे हैं। यह सत्य जहां इस सिद्धान्त की व्यापक संभावनाओं की सत्ता प्रमाणित करता है, वहां रस-विवेचना की निरन्तरता भी खुल कर हमारे सामने आती है।

यह बताना आवश्यक है कि रसानुभूति और सौंदर्यानुभूति के इस विश्लेषण का तात्पर्य क्या है, उसकी सार्थकता क्या है ?

कभी-कभी लगता है कि हम भारतीय अपनी किसी चीज़ या विचार के महत्त्व को पश्चिम की आँखों से ही परख सकते हैं। अगर हमारे यहां जैसा कोई विचार या विवेचन-विधि पश्चिम में भी प्रचलित है तो हम अपने उस विचार या विवेचन-विधि को महत्त्वपूर्ण मान लेते हैं और अगर पश्चिम में उसका प्रचलन नहीं तो हम अपने आप स्वतंत्र तथा वस्तुपरक रूप से उसका महत्त्व समझने में असमर्थ रहते हैं। साथ ही ऐसा भी दिखाई देता है कि कभी-कभी हम में से कुछ लोग जबर्दस्ती अपने किसी सिद्धान्त पर पश्चिम के किसी मिलते-जुलते सिद्धान्त को आरोपित करके अपने सिद्धान्त को महत्त्वपूर्ण रूप से स्थापित करने की फिराक में रहते हैं। यह दोनों ही अनभिज्ञता की स्थितियां हैं। इनके एकदम विपरीत अपने यहां जो है उसी को महत्त्वपूर्ण मानकर पश्चिम के समग्र चिन्तन को अस्वीकार करने की स्थिति भी कम-अक्ली की ही स्थिति है। प्रस्तुत

विवेचन में ऐसी विसंगतियां नहीं मिलेंगी । सिर्फ इतना ही देखना है कि पश्चिम में सौंदर्यानुभूति के सम्बन्ध में जो सवाल उठाए गए हैं, जैसे कि लोकानुभूति एवं सौंदर्यानुभूति का संबंध या प्राकृतिक सौंदर्य एवं कलागत सौंदर्य की सापेक्षता, तथा सौंदर्यानुभूति एवं नैतिकता के संबंध आदि सवालों को इस सिद्धान्त के अन्तर्गत किस रूप में उठाया गया है या किस रूप में उठाया जा सकता है । सच तो यह है कि ऐसे सवालों को भारतीय आचार्यों ने बराबर उठाया है और यह स्वाभाविक ही नहीं अनिवार्य भी है।

रस-सिद्धान्त की निरन्तरता

रस सिद्धान्त का इतिहास लगभग दो-ढाई हजार वर्ष का इतिहास है। आचार्य भरत से लेकर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल तक तथा आज तक भी समीक्षक निरन्तर उसकी व्याख्या-पुनर्व्याख्या करते रहे हैं। इसका क्या कारण है? स्पष्ट है कि रस-सिद्धान्त की संभावनाएं अनन्त हैं और इसीलिए रस बार-बार एक जीवन्त काव्य मूल्य के रूप में स्थापित हो रहा है। भरत ने जिसे नाटक के सीमित क्षेत्र में स्थापित किया था, धीरे-धीरे वह रस काव्य मात्र तक विस्तृत हो गया तथा संगीत एवं नृत्य में तो उसकी सहज प्रतिष्ठा थी ही। यहां यह सवाल पैदा होता है कि इसकी इस अनन्त संभावना का मूल कहां है? इसका मूल है भाव में, मानव के स्वभाव में। भरत ने ही स्पष्ट किया था कि स्थायी भाव ही रसत्व को प्राप्त होते हैं, यानी रस भाव का ही विकसित एवं गंभीर रूप है। इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि रस की इस अनन्त जीवन्तता का रहस्य भाव में ही है, दूसरे शब्दों में कहें तो मानव स्वभाव में ही है। जब तक मानव मानव रहेगा, जब तक प्रेम, शोक, घृणा, क्रोध आदि भाव उसके स्वभाव में रहेंगे तब तक मानव स्वभाव के इस अंश से विकसित काव्यमूल्य भी प्रासंगिक रहेगा। हाँ, इतना प्रयास अवश्य करना होगा तथा इतनी समझ पैदा करनी होगी कि जीवन की विकासमान जटिलता के बीच भाव की विकासमान स्थिति एवं भूमिका के अनुरूप ही रस की पुनर्व्याख्या करनी होगी तथा काव्य मूल्यों के बीच उसकी महत्ता का उद्घाटन करना होगा।

पश्चिम के सौन्दर्यशास्त्रियों ने बराबर यह सवाल उठाया है कि सौन्दर्यानुभूति जीवन के अन्य अनुभवों की ही कोटि की है या उसकी कोई अतिरिक्त लोकातीत कोटि है। इस सवाल के दोनों तरह के उत्तर वहाँ मिलते हैं। मगर भरत की दृष्टि स्पष्ट है। रसानुभूति भावानुभूति का ही विकसित रूप है, वह लोकातीत अनुभूति नहीं है। एक बार यह सत्य मान लेने पर कि 'भाव ही रसत्व को प्राप्त होता है, कोई भी आचार्य इसको तब तक लोकातीत अनुभव के रूप में प्रमाणित नहीं कर सकता जब तक वह भाव को लोकातीत तत्त्व न माने। स्पष्ट है कि भाव को लोकातीत तत्त्व नहीं माना जा सकता। इसका यह अर्थ नहीं

है कि भारतीय आचार्यों ने इसको 'लोकोत्तर' नहीं कहा है। मगर इसको लोकोत्तर मानने में और उसे लोकोत्तर सिद्ध करने में अन्तर है। इसका स्पष्टीकरण आगे किया जाएगा।

सत्य के तीन स्तर

भरत ने लौकिक आधार पर इसकी प्रतिष्ठा की थी। मगर जैसे-जैसे काव्य चिन्तन विकसित हुआ रस का सम्बन्ध दर्शन से स्थापित होने लगा। भट्टनायक, अभिनवगुप्त, मम्मट, पंडितराज जगन्नाथ आदि आचार्यों ने इसको दार्शनिक जामा पहनाने की कोशिश की और इस प्रकार उन्होंने काव्य सत्य, रस, तथा पारमार्थिक सत्य, आनन्द, को संबद्ध करके पेश किया। यदि कोई चाहे तो यह कह सकता है कि इन आचार्यों की रस-सम्बन्धी दृष्टि, पश्चिम के दार्शनिकों की सौन्दर्य सम्बन्धी दृष्टि के समकक्ष रखी जा सकती है—जहां व्यापक दार्शनिक सत्य के परिप्रेक्ष्य में काव्य सत्य की व्याख्या एवं प्रतिष्ठा का प्रयास किया गया है।

यहां भाव के तात्त्विक स्वरूप को समझने की ज़रूरत है। भारतीय दर्शनों में भाव कोई पृथक पदार्थ नहीं है, वह चेतना का ही विकार है। शान्त चिति की विक्रिया ही भाव कहलाती है। इसलिए भाव चेतना का ही रूप है—जैसे कि लहर पानी का ही एक आकार है। इसलिए जब भारतीय दर्शन में विचारवादी दर्शनों की प्रतिष्ठा हुई, जब यह माना जाने लगा कि चेतना ही एकमात्र, मूलभूत तथा पारमार्थिक सत्य है, तो यह स्वाभाविक ही नहीं अनिवार्य भी था कि चेतना की विक्रिया भाव, और भाव के विकसित रूप रस को, काव्य के एकमात्र, मूलभूत और पारमार्थिक मूल्य के रूप में स्थापित किया जाता तथा अलंकार आदि अन्य मूल्यों को उसके अंगों के रूप में पेश किया जाता है। और ऐसा ही हुआ भी है।

इन सभी आचार्यों ने रस को 'लोकोत्तर' एवं 'आनन्द रूप' घोषित किया और इस प्रयास में रस को ब्रह्मानन्द के निकट ले गए, रस-ब्रह्मास्वास्द सहोदर हो गया। रस की 'आनन्दरूपता', 'लोकोत्तरता' एवं 'ब्रह्मास्वादसहोदरता' को लेकर काफी वाद-विवाद भी हुआ। इस विवाद के विस्तार में जाने की सुविधा यहाँ तो नहीं है। मगर हां उसके विविध प्रसंगों में व्याप्त मूल स्थापना का उद्घाटन किया जा सकता है। और वह मूल स्थापना यह है कि रस न तो भाव जैसा लौकिक मूल्य है और न ही विशुद्ध चेतना के आनन्द जैसा पारमार्थिक मूल्य है। इस प्रकार काव्यमूल्य रस की स्थिति लौकिक सत्य-भाव—तथा पारमार्थिक सत्य-निरावृत्त चिति का आनन्द—के बीच की स्थिति है। इस संपूर्ण स्थापना को ही मैंने 'सत्य के तीन स्तर' की संज्ञा दी है—सत्य का एक स्तर लौकिक सत्य है जहाँ भाव की स्थिति है, दूसरा स्तर काव्य का सत्य है जहां रस की

स्थिति है, तथा तीसरा स्तर निरावृत्त चिति का सत्य है जहाँ आनन्द की स्थिति है। भट्टनायक के 'निज संविद्‌विश्रान्ति', अभिनव के 'संविद्विश्रान्ति', तथा पंडित-राज जगन्नाथ के 'रत्याद्यवच्छिन्ना भग्नावरणाचिति' की व्याख्याओं से इसी मूल स्थिति की पहचान होती है। यह बात तो सभी ने देखी कि आचार्यों ने रस को ब्रह्मास्वादसहोदर कहा है मगर यह बात कुछ उपेक्षित रह गई कि किसी भी आचार्य ने रस को ब्रह्मास्वाद नहीं कहा। इन आचार्यो ने बराबर यह रेखांकित करने का प्रयास किया है कि लोक से लेकर चिति या संवित् तक एक ही सत्य का संचरण है और इसके अन्तर्गत लौकिक सत्य-भाव-काव्य सत्य-रस—तथा पारमार्थिक सत्य-आनन्द-समाहित हैं। इस प्रकार काव्यानुभव लोकानुभव और पारमार्थिक अनुभव के बीच सेतु जैसा है—दोनों से पृथक् एवं स्वतन्त्र अस्तित्व वाला मगर दोनों से अन्तरंग रूप से सम्बद्ध। इस रूप में काव्यानुभव रस लौकिक अनुभव भाव से स्वरूपतः भिन्न नहीं है, दोनों विरोधी स्तर के सत्य नहीं हैं, वरन् एक ही सत्य के दो स्तर हैं— मूल रूप में दोनों का उत्स चिति है मगर अभि-व्यक्त रूप में दोनों में कुछ गुणात्मक भिन्नताएं हैं। मगर यह भिन्नता तात्विक नहीं है, क्योंकि तात्विक रूप में दोनों ही चिति के विशिष्ट अनुभव हैं।

रस और नैतिकता

पश्चिम के सौन्दर्य-चेताओं में सौन्दर्यानुभूति एवं नैतिकता के सम्बन्ध को लेकर तीव्र मतभेद रहा है। कुछ आचार्य सौंदर्यानुभूति और नैतिकता को परस्पर निरपेक्ष रूप में स्वीकार करते हैं तथा कुछ उनको परस्पर सम्बद्ध मानते हैं। मगर भारतीय आचार्यों की दृष्टि इस विषय पर बराबर एक बात पर जोर देती रही है। और वह यह कि रसानुभूति अनैतिक नहीं हो सकती, रस एवं नैतिकता में सहज अन्तरंग सम्बन्ध है। यद्यपि मम्मट ने काव्य प्रयोजन में कान्तासम्मित उपदेश की चर्चा की है मगर पर-निर्वृत्ति को 'सकल प्रयोजन मौलिभूतं' भी कहा है। मगर इससे भी रस एवं नैतिकता में विरोध की व्यंजना नहीं होती, हाँ दोनों की भिन्नता एवं काव्यार्थ की स्वायत्तता का संकेत मिलता है। अपनी इस स्थापना की पुष्टि में कई तर्कों का संकेत कर सकता हूं। पहली बात तो यह है कि रस संवित् या चिति के उदात्त स्तर से सम्बद्ध होने के कारण अनैतिक नहीं हो सकता। उधर रस के स्वरूप का बखान करते हुए उसकी पहली विशेषता बताई गई है 'सत्त्वोद्रेक', और 'सत्त्वोद्रेक' से उत्पन्न मनःस्थिति नैतिक ही हो सकती है। दरअसल भारतीय रस-शास्त्रियों ने रस का विवेचन पूर्ण सत्य के परिप्रेक्ष्य में किया है और इसलिए रस जीवन के सत् का विरोधी हो ही नहीं सकता। इस पूर्ण सत्य के परिप्रेक्ष्य की स्वीकृति के कारण ही हमारा रस-विवेचन उन अनेक विचारों एवं उलझनों से मुक्त रहा है जो पश्चिम के सौन्दर्यानुभव के विश्लेषण में सहज ही आ जाती हैं।

काव्य-सर्जना और सौंदर्य : मम्मट की दृष्टि

डा० दीप्ति त्रिपाठी

संस्कृत-काव्यशास्त्र के आविर्भाव का इतिहास न तो आज हमें उपलब्ध है और न ही उसकी उपलब्धि का हमारे पास कोई साधन है। भरत का नाट्यशास्त्र, जो न केवल नाट्यशास्त्र का अपितु काव्यशास्त्र का भी आदिग्रन्थ माना जाता है, निश्चय ही, इस विषय का प्राचीनतम ग्रन्थ नहीं है । इसमें उपस्थापित सिद्धान्त विचारशीलता की लम्बी परम्परा के द्योतक हैं। किन्तु वह परम्परा आज लुप्त हो चुकी है, और जिस बिन्दु से साहित्य उपलब्ध होता है वह इस क्षेत्र में विचार के प्रारम्भ एवं विकास के भिन्न सोपानों का परिचय हमें नहीं देता। यह साहित्य उस काल का है जब विचारों में प्रौढ़ि परिलक्षित होती है ।

संस्कृत के काव्यशास्त्र के किसी भी पक्ष पर विचार करते समय यह ध्यान रखना आवश्यक है कि यद्यपि यह शास्त्र विवेचनात्मक एवं आलोचनात्मक शास्त्र के रूप में आरम्भ हुआ था फिर भी परवर्ती युग में यह निर्धारणात्मक शास्त्र में परिवर्तित हो गया। अर्थात् काव्य में क्या लिखा जा रहा है, इसका विवेचन करने के बदले आचार्यों के विचार का विषय हो गया—काव्य में क्या और कैसे लिखा जाना चाहिए, इसके लिए एक सीमा तक संस्कृत भाषा की शास्त्र-लेखन की शैली भी उत्तरदायी है जिसमें विधायक क्रियाओं का अत्यधिक प्रयोग किया जाता है । इस क्रम में एक अन्य ध्यातव्य तथ्य यह है कि भाषा से सम्बद्ध अन्य शास्त्रों की तरह काव्यशास्त्र भी व्याकरण से बहुत अधिक प्रभावित हुआ। परिणामत: काव्य या काव्य-प्रक्रिया पर विचार ही नहीं अपितु विषय उपस्थापन की शैली भी व्याकरण से प्रभावित दीखती है। ऐसी स्थिति में आश्चर्य नहीं कि भामह और वामन जैसे प्राचीन आचार्य व्याकरणिक शुद्धि और अशुद्धि पर अत्यधिक विस्तार से विचार करते हैं। इतना ही नहीं, काव्य का विवेचन उन्होंने वस्तु-विवेचन के रूप में किया। काव्य-सर्जना के पीछे कवि की अनुभूति एवं अनुभूति की अभिव्यक्ति की प्रक्रिया पर विचार की आवश्यकता उन्होंने नहीं समझी। इसीलिए काव्य किसे कहते हैं, इस प्रश्न का जहाँ विशद विवेचन हुआ वहीं काव्य-सृष्टि की प्रक्रिया या कवि की भावभूमि के विषय में कहने की आवश्यकता आचार्यों ने नहीं समझी। कवि की इस अपेक्षा के लिए समाज एवं जीवन के प्रति

भारतीय दृष्टि काफी दूर तक जिम्मेदार है। यहाँ व्यक्ति की अपेक्षा समष्टि और परम्परा को सदा अधिक महत्त्व दिया गया। व्यक्ति तो समाज की अविच्छिन्न परम्परा में सिर्फ एक कड़ी है। वह कड़ी परम्परा को आगे बढ़ाने का कार्य तो करती है पर उसका स्वतंत्र अस्तित्व या महत्त्व नहीं होता इसी दर्शन के कारण प्राचीन आचार्यों या कवियों ने अपने विषय में ऐतिहासिक तथ्यों का कहीं उल्लेख नहीं किया। उनकी कृतियाँ साहित्य सरिता को प्रवाहित रखने में सहायक सिद्ध होतीं। उसमें व्यक्तिगत जीवन के तथ्यों की चर्चा से क्या लाभ होता ? यही प्रवृत्ति 'व्यास' के नाम से महाभारत, अठारह पुराण, अठारह उप-पुराण एवं अन्य अनेक ग्रन्थों की रचना का कारण बनी (व्यास न तो कोई एक व्यक्ति थे और न ये सारे ग्रन्थ किसी एक व्यक्ति की कृति है। व्यास नाम उस लम्बी लेखक परम्परा का परिचायक है जिसने लेखन में योगदान तो किया पर कभी भी व्यक्तिगत यश की आकांक्षा नहीं की।) भारतीय काव्यशास्त्र भी इस समष्टिवादी दृष्टि के प्रभाव से नहीं बचा। यहाँ लेखन-विधाओं पर जितनी गम्भीरता और विस्तार से विचार किया गया उसका अंशमात्र भी कवि की मनोवृत्ति उसकी विचार-सरणि या उसकी भावुकता को नहीं दिया गया। समग्र-रूप में कवि को काव्य के आगे गौणता प्रदान की गई।

आलंकारिकों[1] के लिए सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण और विचारणीय प्रश्न रहा है, काव्य किसे कहते हैं ? इसी प्रश्न पर विचार करने के फलस्वरूप हमारे समक्ष अलंकारवादी, रीतिवादी, रसवादी और ध्वनिवादी मत आते हैं। औचित्य और वक्रोक्ति के सिद्धान्त अपने प्रस्तोता आचार्यों तक ही सीमित रहे इसलिए यद्यपि इन्होंने विचार की एक नई दिशा प्रस्तुत की तथापि वाद या परम्परा के रूप में इनका विकास नहीं हो पाया। काव्य के स्वरूप पर विचार करने के ही प्रसंग में ग्राह्य गुणों और वर्जनीय दोषों की चर्चा की गई तथा शोभाधायक धर्मों अर्थात् अलंकारों का भी सविस्तर विवेचन हुआ। शब्द और अर्थ से सम्बद्ध अलंकरणों का काव्यविवेचकों की बुद्धि पर ऐसा प्रभाव छाया रहा कि जिन्होंने अलंकारों के अलावा रीति, रस और ध्वनि को भी काव्य का प्राण माना वे भी इसकी सत्ता का अपलाप नहीं कर सके और उन्होंने भी बड़े विस्तार से अलंकारों की चर्चा की। अलंकार के महत्त्व का अनुमान, इस बात से और भी स्पष्ट रूप से लगाया जा सकता है कि काफी समय तक काव्यशास्त्र का नाम ही काव्यालंकार था और इसीलिए प्रारम्भिक युग के अधिकांश आचार्यों ने अपनी कृतियों का नाम काव्या-लंकार ही रखा चाहे, वह भामह का काव्यालंकार हो या उद्भट का काव्यालंकार-सारसंग्रह, रुद्रट का काव्यालंकार हो या वामन का काव्यालंकार सूत्रवृति।

---

1. संस्कृत में काव्यशास्त्र के आचार्य के लिए सामान्यरूप से प्रयुक्त शब्द

वामन ने 'अलंकार' शब्द की व्याख्या का प्रयास करते हुए उसे आधुनिक सौन्दर्य के समकक्ष ला खड़ा किया है। उनका सूत्र 'सौन्दर्यमलंकार[2]' ने इसी तथ्य की पुष्टि करता है। वामन के अलंकार के लक्षण में उनके पूर्ववर्ती आचार्य दण्डी की छाया स्पष्ट दिखलाई पड़ती है। दण्डी ने कहा था 'काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते[3]'। लेकिन वामन ने सौन्दर्य और अलंकार को एक पीठिका पर रखते हुए मानो यह सिद्ध कर दिया है कि जिस शास्त्र के लिए हम आज सौन्दर्यशास्त्र शब्द का प्रयोग करते हैं, हमारे प्राचीन आचार्य उसी के लिए काव्यालंकार का प्रयोग कर रहे थे।

परवर्ती युग में इस विषय का महत्त्व प्रदर्शित करने के लिए इसे काव्यशास्त्र कहा जाने लगा। शास्त्र शब्द की व्युत्पत्ति दो प्रकार से बताई जाती है। 'शासनात् शास्त्रम्' और 'शंसनात् शास्त्रम्'। विश्वेश्वर सिद्धान्त शिरोमणि[4] ने काव्य-प्रकाश की हिन्दी टीका की भूमिका में कहा है कि 'शासनात् शास्त्रम्' जैसी व्युत्पत्ति मानने पर काव्य में उपदेश पक्ष की ही प्रबलता और मुख्यता प्रतीत होती है जबकि काव्य का उद्देश्य मुख्यत: आनन्द की प्राप्ति है और तदनन्तर कुछ और। अत: वे 'शंसनात् शास्त्रम्' जैसी व्युत्पत्ति को ही काव्यशास्त्र के प्रसंग में ग्राह्य मानते हैं। किन्तु इस तरह का विवेचन करने के समय दो बातें उनके ध्यान में नहीं आई। पहली तो यह कि आनन्द की अनुभूति काव्य से होती है काव्य-शास्त्र से नहीं इसलिए इस शब्द की व्युत्पत्ति का प्रभाव काव्य की आनन्द-दायिनी शक्ति पर नहीं पड़ेगा और दूसरी है संस्कृत काव्यशास्त्रियों की शैली सदा शासनात्मक ही रही है। काव्य में क्या ग्राह्य है क्या अग्राह्य अथवा काव्य की रचना किस प्रकार से करनी चाहिए, उसमें किन-किन तत्त्वों का सन्निवेश होना चाहिए और किनका परिहार यही प्रतिपाद्य रहा है इन ग्रन्थों का। फिर यदि विधि-निषेधपरक होने के कारण उन्हें शास्त्र की संज्ञा दी गई तो कोई आश्चर्य नहीं।

संस्कृत की काव्यशास्त्र की परम्परा पर दृष्टिपात करने से जो तथ्य अत्यधिक स्पष्ट होकर सामने आता है, वह यह कि आचार्यों ने काव्य के स्वरूप को इतना सुनिश्चित और नियमबद्ध कर दिया कि कविस्वातन्त्र्य का उसमें अव-काश नहीं रहा। उसके बाह्यांगों का विध्यात्मक शैली में उन्होंने इतना विस्तृत विवेचन किया कि वह पाकशास्त्र की पुस्तक की तरह हो गया। परिणामत:

2. वामन, काव्यालंकारसूत्रवृत्ति, 1 2, पृ० 6
3. दण्डी, काव्यादर्श, 2.1, पृ० 81
4. विश्वेश्वर, काव्यप्रकाश की हिन्दी टीका, पृ० 2-3.

संस्कृत के ह्रासकालीन युग में जब काव्यशास्त्र में ध्वनि और रस की अत्यधिक गम्भीरता एवं विस्तार से चर्चा हो रही थी, ऐसे काव्यों की रचना की गई जिनमें कवि ने यत्नपूर्वक पाठक की प्रज्ञा की परीक्षा ली। भट्टि की उक्ति :

व्याख्यागम्यमिदं काव्यमुत्सवः सुधियामलम् ।
हता दुर्मेधसश्चास्मिन् विद्वत्प्रियतया मया ।।
(भट्टिकाव्य सर्ग 22 श्लोक 34)

इसी तथ्य की पुष्टि करती है कि काव्यशास्त्र के विधि-निषेधपरक होने के कारण काव्य हृदय की वस्तु न रहकर बुद्धि की वस्तु हो गया था। माघ के एकाक्षर एवं द्व्यक्षर काव्यों में ज्ञान और बुद्धि का चमत्कार तो हो सकता है पर हृदय छूने की क्षमता कदापि नहीं।

इसी परिप्रेक्ष्य में हम पाते हैं कि कवि की मानसिकता, उसकी सृजन-प्रक्रिया या उसकी रचना-पद्धति पर आलंकारिकों ने अत्यल्प विचार किया है। उन्होंने कवि पर विचार के क्रम में केवल इतना कहा है कि काव्य सृजन के लिये किन-किन उपकरणों का होना आवश्यक है। इस विषय पर आगे विवेचन करने के पहले भारतीय आलंकारिकों की परम्परा में मम्मट के विशिष्ट स्थान की ओर इंगित करना अप्रासंगिक नहीं होगा। मम्मट का काव्यप्रकाश प्राचीन और अर्वाचीन को जोड़ने के लिये कड़ी का काम करता है। एक ओर इसमें अपने पूर्ववर्ती आचार्यों का मत संगृहीत है तो दूसरी ओर अपने परवर्ती विचारकों के लिये नवीन दिशा का मार्गदर्शन भी है। मम्मट का वैशिष्ट्य मौलिकता के कारण इतना नहीं है जितना पूर्ववर्ती विभिन्न सरणियों को मिलाने और उनका सार प्रस्तुत करने के कारण है। उनका उद्‌भव ऐसे युग में हुआ था जब काव्यशास्त्र के सभी मुख्य सिद्धान्तों की स्थापना हो चुकी थी। वे स्वयं ध्वनिमार्ग के अनुयायी थे। अभिनवगुप्त के पश्चात् वे ही ऐसे विद्वान् हैं जिन्होंने ध्वनि सिद्धान्त को चरमोत्कर्ष पर पहुंचाया एवं अकाट्य रूप से सर्वमान्य सिद्धान्त के रूप में स्थापित किया। पर ध्वनि के प्रति विशेष आग्रह होते हुए भी मम्मट ने अन्य सिद्धान्तों को त्याज्य नहीं माना। वे किसी न किसी रूप में उन्हें स्वीकार करते हैं। इस प्रकार वे अतिवादी न होकर समन्वयवादी दृष्टिकोण प्रस्तुत करते हैं और यही उनके स्थायित्व तथा सर्वग्राहित्व का कारण है।

न केवल काव्य के स्वरूप के प्रतिपादन में अपितु अन्य विषयों की चर्चा के समय भी उनका यह समन्वयकारी रूप स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है जो उनके ज्ञान के विशाल भाण्डार का प्रतीक होने के साथ ही उनकी दृष्टि के समन्वयात्मक रूप का भी प्रतीक है। उनका काव्य-लक्षण 'तददोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलङ्कृती पुनः

क्वापि[5], परवर्ती युग में विश्वनाथ एवं जगन्नाथ की पर्याप्त आलोचना का आधार बना। परन्तु आलोचना करते समय इन आचार्यों की दृष्टि दोषोद्भावनापरक रही, विवेचनात्मक या विश्लेषणात्मक नहीं। अन्यथा लक्षण के प्रत्येक पद की अपर्याप्तता या अतिशयता की आलोचना करने वाले आचार्य विश्वनाथ को मम्मट का मंगलाचरण नहीं भूल जाता जिसमें वे काव्य के स्वरूप को ही प्रतिपादित करते हैं :

नियतिकृतनियमरहितां ह्लादैकमयीमनन्यपरतन्त्राम्।
नवरसरुचिरां निर्मितिमादधती भारती कवेर्जयति ।।[6]

मंगलाचरण की यह कारिका जहां एक ओर काव्य के स्वरूप पर प्रकाश डालती है वहीं दूसरी ओर इसके द्वारा कवि-व्यापार पर भी प्रकाश पड़ता है। दोनों, अर्थात् काव्य और कवि-व्यापार कार्य-कारण रूप में परस्पर इतने सम्बद्ध और आश्रित हैं कि एक के बिना दूसरे की पूरी विवेचना नहीं की जा सकती। यद्यपि संस्कृत के आलंकारिकों का लक्ष्य कवि-व्यापार का विवेचन नहीं था फिर भी प्रसंगवश यत्र-तत्र इस विषय की चर्चा उन्होंने की है। यह देखकर आश्चर्य होता है कि प्रासंगिक चर्चा में वे कवि-व्यापार का इस गहराई से वर्णन कर पाए यदि वह उनका विवेच्य होता तो सम्भवतः विवेचन में जो अभाव आज हमें प्रतीत होता है वह भी नहीं होता। कवि-व्यापार की चर्चा अधिकतर काव्य के हेतु के रूप में आलंकारिकों ने की है। मम्मट ने काव्य-हेतुओं का परिगणन करते हुए कहा है :

शक्तिर्निपुणता लोकशास्त्र-काव्याद्यवेक्षणात्।
काव्यज्ञशिक्षाभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवे ।।[7]

पुनः इस कारिका की वृत्ति में वे लिखते हैं 'शक्तिः कवित्व बीजः संस्कारविशेषः यां विना काव्यं न प्रसरेत् प्रसृतं वा उपहसनीयं स्यात्। लोकस्य स्थावरजंगमात्मकलोकवृत्तस्य, शास्त्राणां छन्दोव्याकरणाभिधान कोशकला चतुर्वर्गगज तुरगखड्गादि-लक्षणग्रन्थानां, काव्यानां च महाकविसम्बन्धिनाम् आदिग्रहणादितिहासादीनां च व्युत्पत्तिः काव्यं कर्तुं विचारयितुं च ये जानन्ति तदुपदेशेन करणे योजने च पौनःपुन्येन प्रवृत्तिरिति त्रयः समुदिताः न तु व्यस्तास्तस्य काव्य-

---

5. मम्मट, काव्य प्रकाश, उल्लास १, सूत्र, १, पृ० १९
6. वही, उल्लास १, कारिका १, पृ० ५
7. वही, उल्लास १, कारिका ३, पृ० १६

स्योद्भवे निर्माणे समुल्लासे च हेतुर्न तु हेतवः' ।[8]

मम्मट की सृजन-प्रक्रिया सम्बन्धी दृष्टि को पूर्णतः समझने के लिए यह आवश्यक है कि उनकी काव्यहेतु से सम्बद्ध कारिका के साथ-साथ मंगलाचरण की कारिका को भी देखा जाए। इतना ही नहीं इसके साथ यह भी आवश्यक है मम्मट ने जिन शब्दों का प्रयोग किया है, उनका प्रयोग परम्परा में किस रूप में होता रहा है इस पर भी ध्यान दिया जाए। जैसा पहले ही संकेत किया जा चुका है मम्मट की दृष्टि समन्वयकारी थी, इसलिए इस प्रसंग में भी उन्होंने अपने पूर्वाचार्यों के मतों का सार प्रस्तुत किया है। उनके द्वारा प्रयुक्त शक्ति शब्द पहले से चले आ रहे प्रतिभा का रूपान्तर मात्र है। इसे उन्होंने स्वयं संस्कार विशेष की संज्ञा दी है। यह संस्कार विशेष अनिर्वचनीय होता है। इसका अनुभव तो किया जा सकता है पर इसका वर्णन करना अत्यधिक कठिन है। सामान्यतः नवीन वस्तुओं के निर्माण में समर्थ बुद्धि को प्रतिभा की संज्ञा दी गई है। प्रतिभा का लक्षण करते हुए कहा गया है 'प्रज्ञां नवनवोन्मेषशालिनीं प्रतिभां विदुः[9] । प्रायः इसी तथ्य का प्रतिपादन अभिनवगुप्त ने लोचन टीका में 'प्रतिभा अपूर्व वस्तु निर्माण क्षमा प्रज्ञा'[10] कहकर किया है। प्रतिभा का वैशिष्ट्य इसमें है कि वह रसावह सुन्दर काव्य के निर्माण में समर्थ होती है। यह कवि की आन्तरिक शक्ति है। अभिव्यक्त होकर यही शक्ति कवि को महाकवि की कोटि में पहुंचा देती है।[11] ध्वन्यालोकलोचन के टीकाकार उत्तुंगोदय ने अपनी कौमुदी नामक टीका में अभिनवगुप्त द्वारा प्रयुक्त 'अपूर्व' शब्द की अत्यधिक विशद और सुन्दर व्याख्या की है। उनके अनुसार अपूर्व दो प्रकार से हो सकता है 'अपूर्वतया पूर्वस्य वस्तुनः निर्माणे अथवा अपूर्वस्यैव वस्तुनः निर्माणे[12] अर्थात् पूर्वविद्यमान वस्तु का अपूर्वरूप में निर्माण अथवा अपूर्व वस्तु का ही निर्माण इसे ही ध्वन्यालोककार ने 'अलोक-सामान्य' शब्द से अभिव्यक्त किया है।

सरस्वती स्वादु तदर्थवस्तु निःष्यन्दमाना महतां कवीनाम् ।
अलोकसामान्यमभिव्यनक्ति परिस्फुरन्तं प्रतिभाविशेषम् ।।[13]

आधुनिक आलोचक कॉडवेल के विचारों में भी कवि-कल्पना में ऐसी शक्ति

---

8. मम्मट, काव्य प्रकाश उल्लास १, कारिका ३, की वृत्ति, पृ० १६-१७
9. काव्य कौतुक, पृ. २१२, ब्रजमोहन चतुर्वेदी द्वारा 'महिमभट्ट' में उद्धत, पृ०६१
10. अभिनवगुप्त, ध्वन्यालोक, लोचन, पृ० १७०
11. वही, पृ० १७०
12. उत्तुंगोदय, लोचन की कौमुदी टीका, पृ० १७०
13. आनन्दवर्धन, ध्वन्यालोक, १.१६ पृ० ४५

होती है कि वह संसार में अविद्यमान वस्तुओं के बिम्ब-निर्माण में भी समर्थ होती है। यह देखकर सुखद आश्चर्य होता है कि भारतीय आचार्यों ने प्रतिभा के साथ जिस नवनवोन्मेषत्व की शक्ति का सम्बन्ध जोड़ा है उसे आधुनिक पाश्चात्य आलोचक भी स्वीकार करते हैं। इतना ही नहीं वे उसे काव्य-सृजन का अनिवार्य अंग भी मानते हैं। अंग्रेजी साहित्य के विश्रुत कवि एवं आलोचक कोलरिज ने कल्पना के दो भेद मुख्य (primary) एवं गौण (secondary) के रूप में करते हुए गौण कल्पना को काव्य-सृष्टि के लिए अनिवार्य माना है। उसकी दृष्टि में गौण कल्पना ही वह प्रक्रिया है जिसके द्वारा कवि को बाह्यजगत् से प्राप्त अनुभवों का विलयन, विघटन, विसरण होता है और वह अपूर्व वस्तु की संघटना में समर्थ होता है।[14] कोलरिज मुख्य कल्पना उस शक्ति को मानता है जिसमें ईश्वरीय जगत् के व्यामिश्र प्रवंचजाल को व्यवस्थित करने का प्रयास होता है। गौण कल्पना द्वारा कला जगत् में ऐन्द्रिय और मनोजगत् के समन्वय से कला-सर्जन का प्रयास होता है। जिस प्रकार ईश्वर ऐन्द्रिय अर्थात् वस्तुजगत् में प्रच्छन्न भाव से सर्वत्र वर्तमान रहता है उसी प्रकार कलाकार भी अपनी कृति में प्रच्छन्न भाव से सर्वत्र विद्यमान रहता है। कला-जगत् का वह वैसा ही सृष्टा है जैसा बाह्य जगत् का ईश्वर। ध्वन्यालोक में इस विषय का शब्दशः प्रतिपादन हुआ है।

अपारे काव्यसंसारे कविरेकः प्रजापतिः।
यथास्मै रोचते विश्वं तथेदं परिवर्तते॥[15]

काव्यप्रकाश की सम्प्रदाय प्रकाशिनी टीका में बुद्धि के काल के आधार पर तीन भेद किए गए हैं, स्मृति जो अतीतकाल से सम्बद्ध है, मति जो आगामी अर्थात् भविष्य के विषय में विचार करती है एवं बुद्धि जो वर्तमानकाल से सम्बद्ध होती है। किन्तु प्रज्ञा त्रैकालिक होती है[1] यह वह शक्ति है जिसके द्वारा कवि

---

1. Caudwell, H. The Creative Impulse, p 17 'Imagination is the Supremely Crative faculty p···the first and the most familiar function of the imagination is the pictorial power, the Powor of Creating images of things not actually visifle or even existent ।

1. Coleridge, S.T.; Biographia literaria, p. 160 "It (secondary imagination) dissolves, diffuses, dissipates in order to recreate or where this process is rendered imposible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify."

14. आनन्दवर्धन, ध्वन्यालोक ३.४३, पृ० ४२२

15. काव्यप्रकाश की सम्प्रदाय प्रकाशिनी टीका, पृ० ७

नवीन उद्भावनाएं करने में समर्थ होता है। जो बात लेखक ने शब्दों में नहीं कही किन्तु निष्कर्षतः प्राप्त होती है, वह यह कि प्रतिभा के रूप में कवि कल्पना काल द्वारा नियंत्रित नहीं होती। वह अतीत, वर्तमान और अनागत में समान रूप से कार्यरत रहती है। राजशेखर ने काव्यमीमांसा में इसी तथ्य को इस प्रकार प्रस्तुत किया है "त्रिधा च सा (प्रतिभा) स्मृतिः मतिः प्रज्ञेति। अतिक्रान्तस्य स्मर्त्री स्मृतिः वर्तमानस्य मंत्री मतिः। अनागतस्य प्रज्ञात्री प्रज्ञा सा त्रिप्रकारा अपि कवीनामुपकर्त्री।"[17]

कवि के लिए प्रतिभा की आवश्यकता पर न केवल ध्वनिवादियों ने अपितु अलंकार वादियों, रीतिवादियों तथा ध्वनि के विरोधी महिमभट्ट ने भी बल दिया। उन्होंने कहा :

रसानुगुण शब्दार्थ चिन्तास्तिमितचेतसः
क्षणं स्वरूपस्पर्शोत्था प्रज्ञैव प्रतिभाकवेः।
सा हि चक्षुर्भगवतस्तृतीयमिति गीयते
येन साक्षात्करोत्येष भावांस्त्रैलोक्यवर्तिनः ॥[18]

भामह ने 'काव्यं तु जायते कस्यचित् प्रतिभावतः'[19] कहकर प्रतिभा की सत्ता को स्वीकार किया तो दण्डी ने काव्यहेतु प्रतिपादित करते हुए कहा :

नैसर्गिकी च प्रतिभा श्रुतं च बहु निर्मलम्।
अमन्दश्चाभियोगोऽस्याः कारणं काव्यसम्पदः ॥[20]

विभिन्न आचार्यों के मत पर दृष्टिपात करते समय प्रतिभा के महत्त्व के सम्बन्ध में उनका मतभेद परिलक्षित हुए बिना नहीं रहता। कतिपय आचार्यो ने प्रतिभा को नैसर्गिक माना है तथा प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास में प्रतिभा को ही सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण भी। वामन ने इसे कवित्व का बीज कहा है। प्रतिभा के अभाव में काव्य की सृष्टि सम्भव ही नहीं और यदि काव्य की सृष्टि किसी प्रकार हो भी जाय तो वह हास्यास्पद होता है। "कवित्व बीजं प्रतिभानम्। कवित्वस्य बीजं कवित्वबीजम्। जन्मान्तरागत संस्कारविशेषः कश्चित् यस्माद्विना काव्यं न निष्पद्यते निष्पन्नं वा हास्यायतनं स्यात्।"[21] आनन्दवर्धन की उक्ति 'प्रति-

---

17. राजशेखर, काव्यमीमांसा, पृ० १०
18. महिमभट्ट, व्यक्तिविवेक, द्वि० वि० ११७, ११८, पृ० ३९०-९१
19. भामह, काव्यालंकार, परिच्छेद १, कारिका ५, पृ० ३
20. दण्डी, काव्यादर्श १, १०३, पृष्ठ ७८
21. वामन, काव्यालंकारसूत्रवृत्ति, पृष्ठ ३५

व्युत्पत्योः प्रतिभा श्रेयसी'[22] में वामन की उक्ति का अनुसरण ही सुनाई पड़ता है। इतना ही नहीं आनन्दवर्धन मानते हैं कि प्रतिभा द्वारा व्युत्पत्ति का अभाव छिपाया जा सकता है पर व्युत्पत्ति के द्वारा प्रतिभा का अभाव नहीं :

अव्युत्पत्तिकृतो दोषः शक्त्या संव्रियते कवेः।
यस्त्वशक्तिकृतस्तस्य स झटित्यवभासते ॥[23]

इस प्रसंग में कोलरिज के साथ आनन्दवर्धन के मत का साम्य देखते हुए उसे यहां उपस्थापित करना अप्रासंगिक नहीं होगा। मौलिक कवि प्रतिभा पर अपने विचार व्यक्त करने के क्रम में कोलरिज ने कहा है कि प्रतिभा का पहला लक्षण है काव्य-बंध का उत्कृष्ट माधुर्य। जिस मनुष्य की आत्मा में संगीत नहीं, वह सच्चा कवि कभी नहीं हो सकता। जिसमें प्रज्ञा (talent) या अध्ययन है वह सतत प्रयत्न द्वारा प्रकृति और पुस्तकों से बिम्बविधान का शिल्प तो सीख सकता है पर वह साधन को ही साध्य समझने की भूल करेगा। कविगत सांगीतिक आनन्द की चेतना, जो पाठक में भी अपने को जागृत करने में समर्थ हो, कल्पना की देन है। इसमें परिष्कार या सुधार तो लाया जा सकता है पर इसे सीखा कभी नहीं जा सकता। यद्यपि कोलरिज ने प्रतिभा के सहज होने की बात केवल संगीतात्मकता के प्रसंग में कही है पर भारतीय परम्परा से उसका साम्य इस धरातल पर स्पष्ट दिखाई देता है कि वह भी प्रतिभा को उत्पाद्य नहीं मानता। साथ ही प्रतिभा के अभाव में की गई काव्यसृष्टि को वह सत्काव्य की कोटि में भी नहीं रखता।

दण्डी का विचार है कि जन्मजात प्रतिभा न भी हो तो व्यक्ति ज्ञान एवं अभ्यास से इसे अर्जित कर सकता है।

न विद्यते यद्यपि पूर्ववासनागुणानुबंधि प्रतिभानमद्भुतम्।
श्रुतेन यत्नेन च वागुपासिता ध्रुवं करोत्येव कमप्यनुग्रहम् ॥[24]

रुद्रट ने प्रतिभा के लिए वृत्ति शब्द का ही प्रयोग किया हैं और कहा है कि उसे अन्य लोग प्रतिभा भी कहते हैं। उन्होंने शक्ति को शब्द प्रयोग से जोड़ा है और कहा है :

मनसि सदा सुसमाधिनि विस्फुरणमनेकधाभिधेयस्य।
अक्लिष्टानि पदानि च विभान्ति यस्यामसौ शक्तिः ॥[25]

---

22. आनन्दवर्धन, राजशेखर द्वारा काव्यमीमाँसा में उद्धृत, पृ० १३
23. वही, परिकरश्लोक ३।६ दृ० २४१
24. दण्डी, काव्यादर्श, १०.१०४, पृष्ठ ५८
25. रुद्रट, काव्यालंकार, १.१४, पृ० ११

इस कारिका की टीका में कहा गया है कि शक्ति के कारण अविक्षिप्त चित्त अर्थात् स्थिर चित्त में नाना प्रकार के वाक्यार्थों का स्फुरण होता है। इससे अर्थ प्रतिपादन में समर्थ सरल पद हृदय में उदित होते हैं : ये पद तुरन्त ही अर्थ बोधन में समर्थ होते हैं अर्थात् शक्ति वह है जिसके द्वारा हृदयस्थ विभिन्न भाव शब्द एवं अर्थ के माध्यम से अभिव्यक्त किए जाते हैं। "असौ शक्तिर्यस्यामविक्षिप्ते चेतसि सदानेकप्रकारस्य वाक्यार्थस्य विस्फुरणम्। यस्यां च अक्लिष्टानि झटित्येवार्थ प्रतिपादनसमर्थानि पदानि प्रतिभान्ति।। यद्वशाद्हृदयंगमौ नानाविधौ शब्दार्थौ प्रतिभासेत सा शक्तिरित्यर्थः।" इस प्रकार रुद्रट की शक्ति की धारणा एवं अन्य आचार्यों की प्रतिभा की धारणा में मुख्य भेद यह है कि अन्य आचार्य जहां कवि की कल्पना एवं वस्तु-सृजन की क्षमता को प्रतिभा मानते हैं वहां रुद्रट उनके नवीन अभिव्यंजना सामर्थ्य को ही प्रतिभा कहते हैं। ऐसी स्थिति में आश्चर्य नहीं कि उन्होंने प्रतिभा के सहजा और उत्पाद्या नामक दो भेद किये हैं। इन दोनों में वे सहजा की उत्पाद्या की अपेक्षा श्लाध्य मानते हैं।

प्रतिभेत्यपरैरुदीरता सहजोत्पाद्या च सा द्विधा भवति।
पुंसा सह जातत्वादनयोस्तु ज्यायसी सहजा।।[27]

जिस प्रकार दण्डी ने ज्ञान और अभ्यास के द्वारा प्रतिभा को उत्पाद्य माना है उसी प्रकार रुद्रट की उत्पाद्या प्रतिभा भी कवि के प्रयास तथा ज्ञान से उत्पन्न होती है।

मम्मट ने अपनी कारिका में प्रयुक्त शक्ति शब्द की जो वृत्ति की है उससे यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि वे प्रतिभा को सहज मानते हैं। वामन के समान उनके विचारों में भी प्रतिभा कवित्व का बीज है। वह काव्य-सृजन का अनिवार्य तत्व भी है। जिस प्रकार बीज के बिना वृक्ष की कल्पना नहीं की जा सकती उसी प्रकार प्रतिभा के बिना कवित्व अकल्पनीय है। वामन एवं मम्मट द्वारा अभिव्यक्त भावों में ही नहीं शब्दों में भी साम्य है। वामन की उक्ति 'कवित्वस्य बीजं 'कवित्वबीजम्। जन्मान्तरागतसंस्कारविशेषः कश्चित्। यस्माद्विना काव्यं न निष्पद्यते, निष्पन्नं वा हास्यायतनं स्यात्' तथा मम्मट की उक्ति 'शक्तिः कवित्वबीजरूपः संस्कारविशेषः। यां बिना काव्यं न प्रसरेत् प्रसृतं वा उपहसनीयं स्यात्' में कितना साम्य है, उस पर टिप्पणी अनपेक्षित है।

'संस्कारविशेषः कश्चिद् कहकर प्राचीन आचार्यों ने प्रतिभा के अनिर्वचनीय एवं देवप्रदत्त होने के जिस पक्ष की ओर इंगित किया है उस देवप्रदत्त शक्ति की सत्ता पश्चिम के आधुनिक आलोचकों ने भी स्वीकार कार की है। स्वच्छन्दतावादी कवियों ने स्पष्ट शब्दों में काव्यसृजन में किसी परा

---

26 रुद्रट, काव्यालंकार १,१५, पृ० ११

शक्ति के अस्तित्व और प्रभाव को माना है। आलोचक जॉन प्रेस ने सामान्यतः इसी तथ्य की ओर इंगित किया है जब वह कहता है कि कवि दैवी शक्ति से सीधा प्रेरित होता है, यह विश्वास हर स्थान पर, हर समय रहा है।[27] स्टीफेन स्पेन्डर जो स्वयं भी कवि है, कहता है कि कवि को देवप्रदत्त सुबोध तीव्र एवं सोद्देश्य प्रतिभाप्राप्त हो सकती है।[28] स्टीफन स्पेन्डर प्रतिभा में जिस सुबोधता की चर्चा करताहै वह बहुत कुछ रुद्रट की अक्लिष्टानि झटित्येवार्थप्रतिपादन समर्थानि पदानि'के समान प्रतीत होती है।

इस तथ्य की ओर पहले ही संकेत किया जा चुका है कि सृजनप्रक्रिया सम्बन्धी मम्मट की धारणा को पूर्णतः समझने के लिये उनके मंगलाचरण की कारिका को भी साथ में देखना अनिवार्य है। कवि में वर्तमान प्रतिभा या शक्ति एक अपूर्व वस्तु का सृजन करती है जहां प्रकृति के नियमों का बन्धन नहीं होता। वह वस्तु 'नियतिकृत नियमरहित' होती है। यद्यपि कवि की प्रेरणा और ज्ञान का आधार यह समस्त चराचर जगत् ही है किन्तु इस जगत् से अनुभव प्राप्त कर वह जिस नवीन जगत् की सृष्टि करता है, वह संसार के नियमों से नियंत्रित नहीं होता। वह अपने लिए नियमों का भी स्वयं स्रष्टा होता है एवं उसकी सृष्टि उसी के नियमों से संचालित होती है। मम्मट की नियतिकृतनियमरहित सृष्टि अभिनवगुप्त की अपूर्व वस्तु के समान प्रतीत होती है।

कोलरिज ने भी मुख्य कल्पना (Primary imagination) एवं गौण कल्पना (secondary imagination) का भेदक आधार यही माना है कि मुख्य कल्पना भेदक तत्त्व का काम करती है तो गौण कल्पना मुख्य कल्पना द्वारा प्राप्त ज्ञान को नए सांचे में ढालकर काव्य-सृष्टि में सहायक होती है। ऐसा लगता है कि भारतीय विचारकों की प्रतिभा की मानसिक प्रक्रिया को कोलरिज मुख्य एवं गौण कल्पना के रूप में समझाने का प्रयास कर रहा है।

प्रतिभा को कवित्व के प्रथम अनिवार्य तत्व के रूप में स्थापित करने के पश्चात् मम्मट ने निपुणता को उसके लिए आश्यक माना है। निपुणता कवि के ज्ञान के लिए प्रयुक्त शब्द है। कवि के लिए आवश्यक है कि वह न केवल प्रतिभा सम्पन्न हो अपितु उसे लोक तथा शास्त्र दोनों का ज्ञान भी हो। निपुणता के

---

27. Press, yohn, the fire and the Fountain, p. 1, 'The belief that the poet is directly insired by divine agencies has been held at all times and in all places.'
28. Spender, stephen; the Making of a Poet; The ereative Process ed. Brewdster Ghiselin; p.; 'A poet may be divinely gifted with a lucid and intense and purposive intellect.'

लिए अधिकांश आचार्यों ने व्युत्पत्ति शब्द का प्रयोग किया है। स्वयं मम्मट ने भी व्युत्पत्ति और निपुणता को प्रायः समानार्थक माना है। व्युत्पत्ति की व्याख्या अलग-अलग आचार्यों ने अलग-अलग रूपों में की है। भामह ने कविता-रचना के आवश्यक तत्वों में व्युत्पत्ति को शब्दशः तो स्थान नहीं दिया किन्तु अनेक विषयों के ज्ञान की बात कहकर उसका संकेत अवश्य किया है :

शब्दश्छन्दोभिधानार्था इतिहासाश्रयाः कथाः।
लोको युक्तिः कलाश्चेति मन्तव्या काव्यगै ह्यमी ।।[29]

दण्डी ने व्युत्पत्ति की गणना तो की है किन्तु "श्रुतं च बहु निर्मलम्'[30] कहकर ही छोड़ दिया है। 'श्रुतम्' के अन्तर्गत वे किन-किन विषयों का ज्ञान आवश्यक मानते हैं, इसे उन्होंने स्पष्ट नहीं किया। इस विषय में वामन अधिक स्पष्ट हैं। उन्होंने ज्ञातव्य विषयों का परिगणन किया है।' लोको विद्या प्रकीर्णञ्च काव्याङ्गानि'[31] सूत्र में प्रयुक्त विद्या और प्रकीर्ण की उन्होंने विशद व्याख्या की है। विद्या के अन्तर्गत आने वाले विषयों की गणना करते हुए वे कहते हैं 'शब्दस्मृत्यभिधान कोशछन्दोविचित कला कामशास्त्रदण्ड नीति पूर्वा विद्याः[32]। अर्थात् व्याकरण, कोश, छन्दःशास्त्र, कलाशास्त्र—गीत, नृत्य चित्रादि, कामशास्त्र, दण्ड एवं नीतिशास्त्र उनके अनुसार विद्या के अन्तर्गत आते हैं।

राजशेखर पूर्ववर्ती आचार्यों से सहमत नहीं होते और कहते हैं' बहुज्ञता व्युत्पत्तिरिति आचार्याः। उचितानुचितविवेको व्युत्पत्तिरिति यायावरीयः।[33] उनकी दृष्टि में नाना विषयों का व्यापक ज्ञान कविता सृष्टि के लिए उतना आवश्यक नहीं है जितना औचित्य और अनौचित्य का विवेक। कोई कवि बहुज्ञ होने पर भी यदि उचितानुचितविवेक नहीं रखता तो उसका काव्य अनेक प्रकार के दोषों से परिपूर्ण हो जाएगा इसलिए औचित्यबोध को व्युत्पत्ति में रखकर राजशेखर ने दृष्टि की मौलिकता और सूक्ष्मता का परिचय दिया है। किन्तु बहुज्ञता को इसकी परिधि से बाहर कर देने के कारण उनकी दृष्टि एकांगी हो गई। यदि कवि को उचितानुचित बोध आवश्यक है उसके साथ ही उसके ज्ञान की सीमा का विस्तृत होना भी है।

जिस प्रकार शक्ति की व्याख्या में मम्मट ने वामन का अनुसरण किया है

---

29. भामह, काव्यालंकार, १,९, पृ० ५
30. दण्डी, काव्यादर्श, १.१०३, पृ० ६८
31. वामन, काव्यालंकार सूत्र वृत्ति, १.३.१, पृ० ७८
32. वही, १.३.३ पृ० २८
33. राजशेखर, काव्यमीमांसा, पंचम अध्याय, पृ० १६

उसी प्रकार व्युत्पत्ति के स्पष्टीकरण के लिए भी मम्मट ने उन्हीं की पद्धति का पालन किया है। वे व्युत्पत्ति को बहुज्ञता से जोड़ते हैं और उसके लिए लोक तथा शास्त्र, दोनों का ज्ञान आवश्यक मानते हैं। निपुणता लोकशास्त्रकाव्याद्यवेक्षणात् लोकस्य स्थावरजंगमात्मक लोकवृत्तस्य शास्त्राणां छन्दोव्याकरणभिधान कोश-कलाचतुर्वर्गगजतुरग खड्गदिलक्षण ग्रन्थानां काव्यानां च महाकवि सम्बन्धिनाम् आदिग्रहणादितिहासादीनां च विमर्शनाद् व्युत्पत्तिः।'[31] कवि को निपुणता लोक शास्त्र एवं काव्य के अध्ययन से प्राप्त होती है। इतना कहने से तुष्टि नहीं हुई तो वे इन सबकी विस्तृत व्याख्या करते हैं जिसमें ज्ञातव्य विषयों की सूची उपस्थापित करते हैं। लोक का ज्ञान केवल मनुष्य-जगत् का ज्ञान नहीं है अपितु उसके अन्तर्गत चल, अचल, समस्त संसार आ जाता है। शास्त्रों में छन्द, व्याकरण के कोश, ये तीनों अपेक्षित हैं। उस युग में कविता छन्दविहीन नहीं होती थी इसलिए काव्यसृष्टि के लिए छन्द का ज्ञान सर्वप्रथम अपेक्षित था। भाषा की शुद्धि, अशुद्धि का बोध व्याकरण के बिना असम्भव था। कवि की अभिव्यक्ति सुन्दर और हृदयग्राही हो इसके लिए यह आवश्यक है कि उसके पास समुचित शब्द-भण्डार हो। कोश शब्द भण्डार के विस्तार में सहायक होता है अतः कवि के लिए कोश का ज्ञान भी अनिवार्य माना गया। कला, चतुर्वर्ग, गज, तुरग, खड्ग आदि के लक्षण ग्रन्थों का ज्ञान, तत्कालीन काव्य के वर्ण्य-विषयों को ध्यान में रखते हुए, अपेक्षित था। व्युत्पत्ति के लिए आवश्यक अध्ययन में महाकवियों की कृतियों को रखने की प्रेरणा मम्मट को सम्भवतः भामह से मिली थी। भामह यद्यपि व्युत्पत्ति को कवित्व के लिए आवश्यक तत्त्व के रूप में परिगणित नहीं करते फिर भी अन्य कवियों की रचनाओं के अध्ययन पर बल देते हैं और कहते हैं, 'विलोक्यान्यनिबन्धांश्च कार्यः काव्यक्रियादरः।[35]

रुद्रट ने व्युत्पत्ति के अन्तर्गत अध्येय विषयों को तो बताया ही साथ ही युक्तायुक्तविवेक को भी आवश्यक माना :

छन्दोव्याकरण कलालोक स्थितिपदपदार्थविज्ञानात्।
युक्तायुक्तविवेको व्युत्पत्तिरियं समासेन ॥[36]

संक्षेप में व्युत्पत्ति का रूप स्पष्ट करने के लिए रुद्रट ने कतिपय विषय गिन दिए हैं परन्तु व्युत्पत्ति का यदि विस्तृत रूप पूछा जाय तो वे कहते हैं :

---

34. मम्मट, काव्यप्रकाश, उल्लास १, कारिका ३ एवं उसकी वृत्ति, पृ० १६-१७
35. भामह, काव्यालंकार, १-१०, पृ० २५
36. रुद्रट, काव्यालंकार, १.१८, पृ० १२.

विस्तरतस्तु किमन्यत्तत इह वाच्यं न वाचकं लोके।
न भवति यत्काव्यांगं सर्वज्ञत्वं ततोऽन्यैषा ॥[37]

अर्थात् संसार में कोई ऐसी वस्तु नहीं जो काव्य का विषय न हो जाती हो इसलिए विस्तार से पूछने पर तो सर्वज्ञत्व ही व्युत्पत्ति कहा जा सकता है। टीकाकार नमिसाधु ने उपर्युक्त कथन की पुष्टि में निम्नलिखित उक्ति प्रस्तुत की है :

न स शब्दो न तद्वाच्यं न स न्यायो न सा कला।
जायते यन्न काव्यांगमहो भारो महान्कवेः ॥[38]

रुद्रट का युक्तायुक्तविवेक एवं राजशेखर का उचितानुचितविवेक परस्पर तुलनीय हैं। दोनों के विचारों में अन्तर सिर्फ इतना है कि रुद्रट का युक्तायुक्त-विवेक जहां अन्य अनेक विषयों के ज्ञान से उत्पन्न होता है वहां राजशेखर का उचितानुचितविवेक ज्ञातव्य विषयों से सम्बद्ध नहीं है। वे केवल उचितानुचित-विवेक को ही व्युत्पत्ति मानते हैं। बहुज्ञता का उससे कोई सम्बन्ध नहीं। मम्मट ने व्युत्पत्ति की व्याख्या के प्रसंग में ज्ञान पर ही बल दिया, औचित्य-अनौचित्य के विचार की उन्होंने चर्चा भी नहीं की। वे एक ओर जहां अन्य कवियों की कृतियों के अध्ययन को भी व्युत्पत्ति के लिए आवश्यक मानते हैं वहां उचिता-नुचितविवेक को क्यों छोड़ देते हैं, यह स्पष्ट नहीं होता।

कवि के लिए बहुज्ञता की आवश्यकता पर आधुनिक विचारकों ने भी बल दिया है। लोक के अवेक्षण की उपयोगिता की चर्चा करते हुए काडवेल कहता है कि कलाकार का प्रेरणा स्रोत दैनंदिन जीवन में नित्यप्रति के परिवेश में सामान्य लोगों में होता है। कला की महान् कृतियों की उत्पत्ति उन्हीं सर्वजनसामान्य अनुभवों से होती है किन्तु अनुभव के इस बिन्दु से आरम्भ कर कवि बहुत दूर बड़ी गति से अत्यधिक सुन्दर पथों पर आगे बढ़ जाता है।[39] एक अन्य स्थल पर

---

37. रुद्रट, काव्यालंकार १.१९ पृ० १३
38. नमिसाधु द्वारा काव्यालंकार के १.१९ की पुष्टि में उद्धृत श्लोक, पृ० १३
39. Cordwell, H.; The Creative Impulse; p. 44; "For the raw material of artist is normally everyday life among everyday people in everyday surroundings. Great works of art have had their origin in experiences that are known to all men but from there starting points the artist treves farther, more swiftly and by more exciting paths."

बहुज्ञता को कवि के लिए आवश्यक बताते हुए वह कहता है कि बड़ी कृतियों की रचना में एक ऐसे तत्त्व की आवश्यकता होती है जिसकी आवश्यकता गीतकाव्य की रचना में नहीं होती। और वह तत्त्व है ज्ञान का विस्तार[40]। इस तथ्य की पुष्टि ऐ लोवेल के निम्नलिखित कथन से भी होती है। मेरा विश्वास है कि कवि को यथासम्भव ज्ञान प्राप्त करना चाहिए। उसके लिए कोई भी विषय पराया नहीं है तथा किसी भी दिशा में उसका ज्ञान जितना गहन होगा उसकी कविता में उतनी ही गहराई होगी'।[41]

कवि के लिए लोक एवं शास्त्र दोनों के ज्ञान की आवश्यकता प्रतिपादित करने के बाद सृजन प्रक्रिया के जिस महत्त्वपूर्ण अंग की स्थापना मम्मट करते हैं, वह है अभ्यास। अभ्यास को सृजन के लिए उपयोगी बतलाने वाले सर्वप्रथम आचार्य दण्डी हैं। उन्होंने काव्यसम्पत् के कारण के रूप में 'अमन्द अभियोग' की चर्चा की है किन्तु यह अभ्यास किस प्रकार किया जाय, इसका संकेत उन्होंने नहीं किया। दण्डी के पश्चात् वामन ने 'प्रकीर्ण' के स्पष्टीकरण के अन्तर्गत अभ्यास को भी रखा एवं वृद्धसेवा को भी। 'लक्ष्यज्ञत्वमभियोगो वृद्धसेवावेक्षणं प्रतिभानमवधानञ्च प्रकीर्णम्'।[42] प्रकीर्ण के अन्तर्गत जो सर्वाधिक मौलिक तत्त्व वामन ने उपस्थापित किया है, वह है अवधान अर्थात् एकाग्रता। कवि बिना एकाग्रचित्त हुए काव्यसृष्टि नहीं कर सकता। अवधान के विषय में किसी प्रकार का भ्रम न हो अतः वामन उसका स्पष्टीकरण करते हुए कहते हैं 'चित्तै-काग्रयमवधानम्। चित्तस्य एकाग्रयं बाह्यार्थनिवृत्तिस्तदवधानम् अवहितं हि चित्तमर्थान् पश्यति'।[43]

---

40. caud well H., the creative Impulse 67; The major eseative works make demand which lyric Poetry does not make and that is the breadth of Knowledge
41. Lowell, Any; The Process of Making Poetry; The Creative Process; ed. Brewster Ghiselin; p. 112; "I do believe that a poet should know all he can. No subject is alien to him and the profounder his knowledge in any direction the more depth there will be to his poetry.'
42. वामन, काव्यालंकारसूत्रवृत्ति, १.३.१७, पृ० ३३
43. वही, १.३.१७, पृ० ३७

तस्यासारनिरासात् सारग्रहणाच्च चारुणः करणे ।
त्रितयमिदं व्याप्रियते शक्तिर्व्युत्पत्तिरभ्यासः ।।[44]

कहकर रुद्रट ने काव्य-रचना में अभ्यास की उपयोगिता को स्थापित किया । पुनः उसकी प्रक्रिया का स्पष्टतः निर्देश करते हुए वे कहते हैं :

अधिगतसकलज्ञेयः सुकवेः सुजनस्य संनिधौ नियतम् ।
नक्तंदिनमभ्यस्येमभियुक्तः शक्तिमान् काव्यम ।।[45]

सत्कवि से ज्ञेय सभी विषयों का ज्ञान प्राप्त कर प्रतिभासम्पन्न व्यक्ति एकाग्रचित्त होकर दिन-रात काव्याभ्यास करे । इस एक कारिका में अनेक बातों का सन्निवेष किया गया है। कवि में प्रतिभा की आवश्यकता तो है ही उसे सत्कवि के निकट काव्य से सम्बद्ध तत्त्वों का ज्ञान प्राप्त करना चाहिए एवं ज्ञान प्राप्त करने के बाद एकाग्रचित्त होकर अभ्यास में प्रवृत्त होना चाहिए । रुद्रट ने काव्यशिक्षा के प्रसंग में 'सृजन' शब्द का प्रयोग सकारण किया है क्योंकि सज्जन व्यक्ति मत्सरहीन होकर ज्ञेय सभी तत्त्व बतला देता है और कुछ भी गुप्त नहीं रखता ।

इस विषय पर मम्मट के विचार रुद्रट से प्रभावित प्रतीत होते हैं । अभ्यास काव्यज्ञ की शिक्षा के बाद होना चाहिए, ऐसा वे कहते हैं । काव्यज्ञ से उनका तात्पर्य कवि एवं आलोचक, दोनों से है—'काव्यं कर्तुं विचारयितुं च ये जानन्ति'।[46] अर्थात् काव्यशिक्षा केवल कवि से लेना पर्याप्त नहीं है आलोचक से भी काव्य के विषय में उतना ही सीखा जा सकता है जितना कवि से । अभ्यास की प्रक्रिया भी दो प्रकार की हो सकती है, एक तो प्राचीन कवियों की रचना में जोड़-तोड़ करके ओर दूसरी नवीन पद्यों की रचना के द्वारा । यह बात कुछ वैसी ही प्रतीत होती है जैसे बच्चे को अक्षरारम्भ कराने के समय पहले तो अक्षरों के ऊपर लिखने का अभ्यास कराया जाता है और फिर स्वतन्त्र रूप से लिखने को कहा जाता है । परन्तु दोनों प्रकार से लिखने से लेखन में गति आती है, इसमें सन्देह नहीं । मम्मट के परवर्ती युग में अभ्यास की उपयोगिता बताते हुए हेमचन्द्र ने कहा है 'अभ्यास-संस्कृता हि प्रतिभा काव्यामृत कामधेनुर्भवति । अभ्यासो हि कर्मसु कोशलमावहति न हि सकृन्निपतितमात्रेगोदबिन्दुरपि ग्रावणि निम्नता-मादधाति' ।[47] अभ्यास से कार्य में कुशलता आ जाती है । पत्थर पर पानी की

44. रुद्रट, काव्यालंकार, १.१४, पृ० १०
45. वही, १.२०, पृ० १४
46. मम्मट, काव्य प्रकाश, उल्लास १, कारिका ३ की वृत्ति, पृ० १७
47. हेमचन्द्र, काव्यानुशासन, अध्याय १ सूत्र ६ के अन्तर्गत, पृ० १४

बूंद गहरा चिह्न बना देती है पर उसके लिए बूंद का एक बार गिरना पर्याप्त नहीं होता। बूंद को बार-बार एक ही स्थान पर गिरना होता है। अभ्यास की उपयोगिता के लिए इससे सुन्दर निदर्शन दूसरा नहीं हो सकता।

राजशेखर ने 'काव्यविद्यास्नातक'[49] की चर्चा की है जिससे प्रतीत होता है कि काव्यविद्या को ग्रहण करने के लिए गुरुकुलों का आश्रय लिया जाता था। अभ्यास के अनेक स्तर-होते थे यह इस दृष्टि से दिए गए कवियों के नाम से स्पष्ट हो जाता है। पहले कवि अपने मन ही मन कविता की रचना करता है और संकोच से उसे छिपाता है, दूसरों को सुनाता नहीं। ऐसा कवि 'हृदयकवि' कहलाता है। कुछ संकोच हटने पर दोषभय से वह अपनी रचना दूसरों के नाम से पढ़ता है, उसे '**अन्यापदेशी**' कहते हैं। जब कवि किसी को अपना आदर्श मानकर उसकी छाया पर काव्य-रचना करता है तो वह 'सेविता' कहलाता है। जो प्रकीर्ण रूप से रचना करने लगता है परन्तु प्रबंधात्मक रचना नहीं करता वह 'घटमान' कवि कहलाता है। पूर्ण प्रबन्धकाव्य का स्रष्टा महाकवि बन जाता है। जो विभिन्न भाषाओं एवं रसों में अनेक प्रबन्धों की निर्बाध रचना करने लगता है वह कविराज पद धारण करता है।[48] यह शृंखला सहजा एवं आहार्या प्रतिभा के आधार पर अभ्यास करने की है।

काव्य-रचना में अभ्यास की व्यवहारिक उपयोगिता स्थापित करते हुए आधुनिक आलोचक कॉडवेल कहता है कि स्फुरित भावों की अभिव्यक्ति के लिए कलाकार को हमेशा अभ्यास करना पड़ता है ताकि उसकी दृष्टि एवं बोधशक्ति सदा उद्बुद्ध रहे। यदि वह लेखक है तो उसे लगातार शब्द प्रयोग करना चाहिए। वह जितना अधिक अभ्यास करेगा एवं अपने को तैयार रखेगा उतना ही अधिक उसे रचना की प्रेरणा मिलेगी और भावों का स्फुरण होगा।[50] इस

---

48. राजशेखर, काव्यमीमांसा, अध्याय ५, पृ० १६
49. वही, अध्याय ५, पृ० १६
50. Caudwell, H.; The Creative Impulse; p. 64-65; 'In order that he shall be able to give expression to the inspiration that visits him he must work constantly keeping himself in readiness, preparing his faculties, sharpening his vision and his understanding, He must, if he is a writer continually using words and if not actually writing, constructing works in his mind...the work he works the more strenuous his self preparation the more frequently will he, be visited by the impulse to create and by the flow of ideas so necessary to him.

कथन से स्पष्ट है कि न केवल अभिव्यक्ति के लिए अपितु भावों के स्फुरण के लिए भी अभ्यास की आवश्यकता होती है। मम्मट ने केवल अभ्यास की पद्धति को स्पष्ट किया उसकी उपयोगिता पर कोई टिप्पणी नहीं की।

मम्मट की जिस समन्वयकारी प्रवृत्ति की चर्चा आरम्भ में की गई वह काव्यसृजन-सम्बन्धी उनके विचारों में भी व्यक्त होती है। एक ओर वामन जैसे आचार्य थे जिन्होंने प्रतिभा को ही कवित्व का बीज माना, अन्य सभी उपादानों को गौण रखा। राजशेखर ने स्पष्ट उद्घोषणा की थी 'सा (शक्तिः) केवलं काव्यहेतुरिति यायावरीयः। शक्तिकर्तृके हि प्रतिभाव्युत्पत्तिकर्मणी। शक्तस्य प्रतिभाति शक्तश्च व्युत्पद्यते।[51]

वामन की शैली में ही मम्मट के उत्तरवर्ती युग में पण्डितराज जगन्नाथ ने निर्विवाद शब्दों में कहा 'तस्य च कारणं कविगता केवला प्रतिभा'।[52] आनन्दवर्धन ने भी प्रतिभा को अन्य तत्त्वों से ऊंचे धरातल पर रखा। दूसरी ओर दण्डी और रुद्रट जैसे आचार्य भी थे जो प्रतिभा को आवश्यक तो मानते थे पर उनकी दृष्टि में प्रतिभा के दो-दो रूप थे सहज एवं उत्पाद्य और दोनों ही काव्यसृष्टि में समर्थ थे। स्पष्ट है कि वामन, राजशेखर अथवा आनन्दवर्धन की प्रतिभा सम्बन्धी मान्यताएं दण्डी तथा रुद्रट की मान्यताओं से भिन्न थीं।

मम्मट ने प्रतिभा व्युत्पत्ति और अभ्यास तीनों को समान महत्त्व प्रदान किया। उनकी दृष्टि में न केवल प्रतिभा काव्यसृजन में समर्थ होती न केवल व्युत्पत्ति और न ही केवल अभ्यास। इन तीनों में वे किसी एक को अधिक या किसी दूसरे को कम महत्त्व नहीं देते। वे तीनों को काव्यसृष्टि प्रक्रिया में समान रूप से साथ ही समस्त रूप से उपकारक मानते हैं और इसीलिए निर्विवाद शब्दों में कहते हैं 'इति त्रयः समुदिताः न तु व्यस्तास्तस्य काव्यस्योद्भवे समुल्लासे च हेतुर्न तु हेतवः।'

51. राजशेखर, काव्य मीमांसा, पृ० ११
52. जगन्नाथ, रसगंगाधर, पृ० २५

काव्यसिद्धान्त और सौन्दर्याभिव्यक्ति

डा० व्रजमोहन चतुर्वेदी

सौन्दर्य की अनुभूति अभिव्यक्ति-पथ पर अवतरित होकर ही सचेतन में चमत्कार का आधान करती है। वाङ्मय के माध्यम से जब वह अनुभूति व्यक्त होती है तो उसे ही काव्य की संज्ञा दी गई है। कविता सौन्दयं की अनुभूति की अभिव्यक्ति का एक प्रकार है। इसके अन्य प्रकार भी हैं, संगीत, चित्र एवं मूर्ति आदि कलायें। संस्कृत साहित्यशास्त्रियों की मान्यता है कि वाङ्मय द्वारा जब सौन्दर्य अभिव्यक्ति होती है तो उसको समझने की क्षमता सबमें समान नहीं होती। भाषाविज्ञान एवं व्याकरण का अच्छा पण्डित भी उसको हृदयङ्गम करने में सर्वथा समर्थ नहीं हो सकता क्योंकि भाषाविद की पहुंच शब्द से अर्थ की अभिव्यक्ति के कुछ निश्चित फार्मूलों तक ही होती है जो इस विशेष प्रकार के व्यक्ति की अभिव्यक्ति पर लागू नहीं होते। अपितु उसके मर्म को समझने में वे ही समर्थ होते हैं जिन्हें सौन्दर्यबोध की प्रक्रिया का रहस्य ज्ञात होता है।

शब्दार्थशासनज्ञानमात्रेणैव न वेद्यते।
वेद्यते स तु काव्यार्थतत्त्वज्ञैरेव केवलम्॥[1]

आनन्दवर्धन द्वारा प्रस्तुत युक्ति कि जिस प्रकार प्रकाश का इच्छुक दीपक तेल, बत्ती आदि उपकरणों को इसलिए जुटाता है कि वे ही प्रकाश उत्पन्न करते हैं, सौन्दर्यबोध के लिये शब्द और उसके अर्थ की प्रकृति की अधिकाधिक जानकारी होना भी यहां उसी प्रकार सम्मत है। क्योंकि इनके द्वारा ही उस तत्व की अभिव्यक्ति संभव है। आचार्य अभिनवगुप्त उनकी इस युक्ति का समर्थन करते हुए कहते हैं कि—यह स्थिति उसी के लिये विहित है जिसका सहृदय-भाव अभी कच्चा है। उसके परिपक्व हो जाने पर तो शब्द और तज्जन्य अर्थ की प्रतीति की ओर ध्यान भी नहीं जाता और उस सौन्दर्य तत्व का साक्षात् बोध होने लगता है :—

तत्र अनेन श्लोकेनात्यन्तसहृदयो येन भवति तस्यैव स्फुटसंवेद्य एष क्रमः, यथा अत्यन्तशब्दवृत्तिज्ञो यो न भवति तस्य पदार्थ वाक्यार्थ क्रमः काष्ठाप्राप्त-

1. ध्वन्यालोक कारिका १.७.

सहृदयभावस्य तु वाक्यवत्तकुशलस्येव सन्नपि क्रमोऽभ्यस्तानुमानाविनाभावस्मृत्यादिवदसंवेद्य इति दर्शितम् ।[2]

सहृदय सामाजिक को तो उस भाव की प्रतीति झटिति सुतरां होने लगती हैं क्योंकि उनकी बुद्धि वाच्यार्थ को ग्रहण करने के लिये प्रयासशील नहीं होती ।

तद्वत्सचेतसां सोऽर्थो वाच्यार्थविमुखात्मनाम् ।
बुद्धौ तत्त्वार्थदर्शिन्यां झटित्येवावभासते ।।[3]

इस प्रकार यद्यपि सौन्दर्यानुभूति विषय से सर्वथा असम्पृक्त नहीं होती तथापि वह समान रूप से सबके अनुभव का विषय कदापि नहीं होती । सौन्दर्यानुभूति के विषय में साहित्यशास्त्रियों की यह मान्यता अपनी स्वतन्त्र है । पर आश्चर्य की बात है कि साहित्यशास्त्र के पारंगत आचार्य को उसी सिद्धान्त की प्रेरणा भाषाविषयक महनीय सिद्धान्त के उहापोह से ही मिली । इसका आभार उन्होंने समुचित रूप से व्यक्त भी किया है ।[4]

साहित्यशास्त्रियों की सदाशयता का इससे बढ़कर निदर्शन और क्या हो सकता है ? साहित्यशास्त्र ने अभिव्यक्ति के सामान्य प्रकारों में से अभिधा को वैयाकरणों की उद्‌भावना माना है तथा लक्षणा का श्रेय वे नैयायिकों को देते हैं । पर साहित्यशास्त्रियों ने इनसे भी आगे बढ़कर बताया कि अभिधा और लक्षणा काव्य से होने वाली हर प्रकार की अभिव्यक्ति को आत्मसात् नहीं कर पातीं । काव्य के द्वारा की जाने वाली गहन अनुभूतियों का माध्यम न तो अभिधा हो सकती है और न लक्षणा । उनके लिये तो एक अन्य शक्ति का मानना अनिवार्य हो जाता है और वह है व्यञ्जना-शक्ति । इस व्यञ्जना शक्ति के द्वारा वाच्य और लक्ष्य से सर्वथा व्यतिरिक्त एक ऐसे अर्थ की अभिव्यक्ति होती है जिसे साक्षात् प्रतिपादित नहीं किया जा सकता । क्योंकि कवि जिस अर्थ की प्रतीति कराना चाहता है वह इनसे सर्वथा विलक्षण होता है। जिस प्रकार नारी का सौन्दर्य उसके अंग विशेष की बनावट से पृथक् होता है ।[5]

यहां आकर शास्त्रकार ने पहली बार कवि के उद्देश्य का दिङ्‌मात्र दर्शन कराया है तथा कवि के मन की ग्रन्थि थोड़ी खोली है । एक ऐसेअर्थ की मान्यता जिसकी अभिव्यक्ति शब्दों के द्वारा साक्षात नहीं होती अपने आप में एक विशेष महत्व रखती है । सौन्दर्य की अनुभूति का स्तर इसी प्रतीयमान

2. लोचन कारिका १.१०.
3. ध्वनि कारिका १.१२.
4. ध्वनि वृत्ति १.१३.
5. ध्वनि कारिका १.४.

अर्थ से है जो शब्दों के द्वारा साक्षात प्रतिपादित अर्थ से सर्वथा परे होता है। यही नहीं प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति कराना सभी शब्दों के वश की बात नहीं। प्रतीयमान अर्थ और उसकी अभिव्यञ्जना करने में समर्थ शब्दों की प्रत्यभिज्ञा होती है जिसमें कुछ महाकवि ही समर्थ होते हैं—

सोऽर्थस्तद्व्यक्तिसामर्थ्ययोगी शब्दश्च कश्चन।
यत्नतः प्रत्यभिज्ञेयौ तौ शब्दार्थौ महाकवेः ॥[6]

'प्रत्यभिज्ञेयौ' में प्रयुक्त अर्हार्थिक कृत्य यत् प्रत्यय का अभिप्राय यह है कि व्यवहार में भले ही वह अधिक न आता हो क्योंकि प्रायः लोग वाच्य से ही व्यवहार करते हैं, पर रचना में प्राधान्य उसी अर्थ का होता है। 'प्रत्यभिज्ञा' शब्द पर टिप्पणी करते हुए अभिनवगुप्त कहते हैं कि—'यद्यपि किसी प्रतिभावान् में ही काव्यारचना की क्षमता होती है, इस न्याय से स्पष्ट है कि वह स्वयं स्फुरित होता है। प्रयासपूर्वक सम्पादित नहीं किया जाता। तथापि इदमित्थं रूप से उसे निरूपित करने का प्रयास करने पर तो उसमें सहस्त्रों शाखायें फूट निकलती हैं--

प्रत्यभिज्ञेयशब्देनेदमाह—'काव्यं तु जातु जायेत कस्यचित्प्रतिभावतः'। इति नयेन यद्यपि स्वयमस्यैतत्परिस्फुरति तथापीदमित्थमिति विशेषतो निरूप्यमाणं सहस्रशाखी भवति।[7]

प्रत्यभिज्ञा को समझाते हुए आचार्य अभिनवगुप्त ने गुरु उत्पलदेवरचित एक पद्य उद्धृत किया है जिसका इस सन्दर्भ में अभिप्राय यही है कि सामान्य रूप से ज्ञात ईश्वर भी तब तक अनुकम्पा नहीं करता जब तक वह विशेष रूप से उसी प्रकार जान नहीं लिया जाता जिस प्रकार कोई पुरुष यद्यपि पास में ही रहता है और अनेक प्रसंगों में उससे भेंट मुलाकात भी होती रहती है फिर भी विवाह होकर यह हमारा अपना पति है ऐसा प्रत्यय जब तक नहीं होजाता तब तक वह रमण करने के लिये उपयुक्त नहीं होता।[8]

इस प्रकार जो ज्ञात है उसीका विशेष रूप से अनुसंधानात्मक निरूपण प्रत्यभिज्ञा है न कि जो है उसका उसी रूप में ज्ञान। प्रतीयमान अर्थ और उसकी अभिव्यञ्जना में समर्थ शब्दों की कवियों के द्वारा विशेष रूप से पहचान होनी आवश्यक है। सामान्यतः ज्ञात पदों के सामान्य रूप से किये गये प्रयोग से प्रतीयमान की अभिव्यक्ति नहीं होती।

6. ध्वनि कारिका, १.८.
7. ध्व. लोचन, का. १.८.
8. ध्वन्यालोक लोचन से उद्धृत

आनन्दवर्धन ने लावण्य को भी प्रतीयमान कहा है। उनकी मान्यता है कि जिस प्रकार नारी का सौन्दर्य उसके नेत्र, मुख आदि प्रसिद्ध अंगों के माध्यम से प्रस्फुटित होता हुआ भी उनसे पृथक् वस्तु होता है उसी प्रकार काव्य-सौन्दर्य भी सर्वदा प्रतीयमान होता है जो शब्द एवं अर्थ रूपी काव्य के अंगों के माध्यम से व्यक्त होता हुआ भी उनसे पृथक् वस्तु होता है—

प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम्।
यत्तत्प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यमिवाङ्गनासु ॥[9]

यहां पर प्रतीयमान को विभाति कहा गया है जिसका अभिप्राय यह है कि जो इस प्रकार का है वह प्रतीत होता है। ऐसा नहीं हो सकता कि वस्तु सर्वथा नहीं हो और उसका भान हो। सत्ता से ही भान सम्भव है अतः भान होने से उसकी सत्ता भी है ऐसा निश्चय होता है। इससे जो प्रतीत हो रहा है वह अवश्य है यही अभिप्राय विभाति का है इससे यह भी आया कि सामान्य रूप से शब्द से होने वाली अभिव्यक्ति प्रतीयमान से युक्त हो सकती है और नहीं भी हो सकती।

उक्त कारिका में प्रयुक्त लावण्य पद पर टिप्पणी कहते हुए प्रसिद्ध सौन्दर्य-शास्त्री आचार्य अभिनवगुप्त कहते हैं कि—लावण्य अङ्ग-प्रत्यङ्ग से व्यतिरिक्त व्यक्ति का एक विशेष गुण होता है जो उन्ही अङ्गों में निहित होने से उनसे ही प्रतीत होता है। अंगों की निर्दोषता अथवा उनका भूषण से युक्त होना लावण्य नहीं है। ऐसा देखा जाता है कि व्यक्ति काण आदि दोष से रहित है अथवा नाना प्रकार के आभूषणों से अलंकृत भी है फिर भी उसके सौन्दर्यरहित होने की बात प्रायः कही जाती है। इसके ठीक विपरीत जो अलंकारों से सर्वथा विहीन है तथा अंगों की बनावट में कोई वैलक्षण्य भी नहीं है फिर भी उसमें कुछ ऐसी बात है कि उसे सुन्दर कहा जाता है।

लावण्यं ही नाम अवयवसंस्थानाभिव्यंग्यम् अवयवव्यतिरिक्तं धर्मान्तरमेव ! न चावयवानां निर्दोषता वा भूषणयोगो वा लावण्यम्। पृथक्पृथङ्गनिर्वर्ण्यमान-काणादिदोषशून्यशरीरावयवयोगिन्यामलंकृतायामपि "लावण्यशून्येयम्" इति अतथाभूतायामपि कस्यांचित् "लावण्यामृतचन्द्रिकेयम्" इति च सहृदयानां व्यवहारात्।[10]

संस्कृत काव्यशास्त्रियों ने काव्य से होने वाली सौन्दर्याभिव्यक्ति का जो विश्लेषण प्रस्तुत किया है वह अभी भी कल्पना सिद्ध है जिसका सम्बन्ध तत्त्व

---

९. ध्व. कारिका १.४.
10. लोचन ध्व. का. १.४.

की अपेक्षा स्वरूप से ही अधिक है। यह विवेचन भी अभी सौन्दर्य की अभिव्यक्ति के स्वरूप के ही अधिक निकट है जो बाह्य है, उसके आभ्यन्तर तत्व का विश्लेषण नहीं। किन्तु इसमें सन्देह नहीं कि काव्यशास्त्रियों ने भी इस तथ्य का स्पष्ट रूप से अनुभव किया ही है कि गुणालंकार के विवेचन मात्र से सौन्दर्याभिव्यक्ति की समस्या का समाधान नहीं हो जाता। इन्होंने इस बात को खुलकर प्रकट किया है कि इस प्रसंग में गुण और अलकारों का महत्व बहुत अधिक नहीं है। अतः उन्हें हम सौन्दर्याभिव्यक्ति का चरम रूप स्वीकार नहीं कर सकते। बल्कि वे तो किसी बात को एक विशेष प्रकार से कहने के प्रकार मात्र हैं। लेकिन इस तरह की अभिव्यक्तियों से हम इस निष्कर्ष पर नहीं पहुंचते कि उन्होंने इदमित्थं रूप से लक्ष्य पर पहुँचने में सफलता प्राप्त कर ली है। हम केवल यही कह सकते हैं कि वे लक्ष्य का स्पर्शमात्र कर पाये हैं उसका सम्यग् अवगाहन नहीं। आचार्य आनन्दवर्धन के द्वारा उद्भावित प्रतीयमानता का सिद्धान्त, जिसे ध्वनि-सिद्धान्त कहते हैं, सार्वभौम रूप से उस तत्व की ही समीक्षा का एक महनीय प्रयास है। इनका यह कहना कि वाच्य अर्थ की प्रतीति मात्र ही साहित्यिक अभिव्यक्ति के लिये पर्याप्त नहीं है अपितु इससे सूक्ष्मतर प्रतीयमान अर्थ की अभिव्यञ्जना अत्यन्त आवश्यक है। किन्तु किसी अच्छी कविता पर जब हम ध्वनि-सिद्धान्त का प्रयोग करते हुए उसका विश्लेषण करते हैं तो पाते हैं कि यह तो एक विकट बौद्धिक व्यायाम है जिसमें कवि की प्रतिभा में सहज रूप से आया हुआ भाव जाने कहां खो जाता है और हम व्यञ्जकत्व के निर्धारण में ही अटक जाते हैं। तब यह सिद्धान्त हमें सौन्दर्यशास्त्र की अपेक्षा न्यायशास्त्र के अधिक निकट प्रतीत होने लगता है तथा सहज अभिव्यक्त तथ्य भी तर्क एवं युक्ति की कसौटी पर चढ़कर मात्र एक तर्क बनकर रह जाता है और इस प्रकार एक व्यक्तिगत साहित्यिक रचना सार्वभौम सिद्धान्त का विषय बनकर अमूर्त हो जाती है। प्रकरण पर्यालोचन के द्वारा व्यंग्यव्यंजकभाव की सिद्धि से रचना की सहजग्राह्यता नष्ट हो जाती है और बौद्धिक जटिलता उसका स्थान ले लेती है। व्यंग्य या प्रतीयमान का कवि की व्यक्तिगत अनुभूति से तादात्म्य स्थापित न होकर विचार के एक सार्वभौम प्रकार के रूप में प्रकाशन ऐसा जड़ हो जाता है कि वह भी गुणों एवं अलंकारों की ही तरह एक सांचे में ढलने लगता है। हम जब भी उसका मूल्यांकन करने के लिये प्रस्तुत होते हैं तो हमारा ध्यान इसी ओर जाता है कि वह गुण अलंकार या ध्वनि काव्य है। यही कारण है कि इस प्रक्रिया में पड़कर अलंकार ही चित्र-काव्य एवं गुण ही गुणीभूत व्यंग्य के रूप में विवेचित होने लगे हैं। ऐसी स्थिति में हम कैसे कहें कि संस्कृत काव्यशास्त्र के सिद्धान्तवादी आलोचक सौन्दर्याभिव्यक्ति की सही समीक्षा दे पाये हैं।

यही कारण है कि ध्वनिसिद्धान्त को भी बहुत व्यापक बनाने का प्रयास किया गया। ध्वनि के सहस्रों भेद-प्रभेदों का विवेचन कर व्यंग्य एवं व्यंजक की अगणित स्थितियां बताई गई। वस्तु, अलंकार एवं रस नामक प्रतीयमान के तीन भेदों के पुनः ऐसे भेद-प्रभेद किये गये जिनका आधार वही पुराने प्रकार थे। अलंकारवादी आचार्यों के अलंकारों के भेदों का विश्लेषण कर उन्हें वर्णनात्मक, चित्रात्मक एवं भावात्मक रचनाओं की श्रेणियों में रखा जा सकता है। और इस प्रकार हम देखते हैं कि संस्कृत काव्यशास्त्र की महती परम्परा ने भी सौन्दर्य की अभिव्यक्ति के स्वरूप एवं प्रकार के विषय में कोई बहुत अधिक मौलिक चिन्तन प्रस्तुत नहीं किया। वे भी वस्तु, अलंकार एवं रस तक ही सीमित रहे चाहे वे अलंकारवादी, रीतिवादी, ध्वनिवादी या वक्रोक्तिवादी कोई भी क्यों न हों। यहा तक कि अनुमितिवादी आचार्य ने सारी परम्परा के विरुद्ध जेहाद बोल कर भी वस्तु, अलंकार और रस के चक्रवात से अपने को बचा नहीं सके।

यही नहीं, प्रतीयमान अर्थात् अवाच्य को काव्य का सारभूत तत्व कहकर अथवा उसके प्रकारों का वर्गीकरण करते हुए हमने उसी में काव्यतत्व की इतिश्री मान ली और मुख्य प्रश्न का विवेचन करने से रह गये। काव्य तो वह अभिव्यक्ति है जिसमें वह सब कुछ विद्यमान रहता है जिसे हम वाच्य या लक्ष्य कहते हैं तथा प्रतीयमान उसका एक अंग ही होता है सौन्दर्य की मीमांसा के सन्दर्भ में वाच्य एवं व्यंग्य का अलगाव सर्वथा असम्भव है क्योंकि दोनों परस्पर मिलकर ही सौन्दर्यपरक रचना की सृष्टि करते हैं, उसे काव्य का स्वरूप देते हैं।

प्रतीयमान अर्थ की अभिव्यक्ति या कल्पना का एक महत्वपूर्ण आधार है कविविवक्षा। कवि का आशय अर्थ की अवाच्यता में उतना नहीं हो सकता जितना भावों की एकता में निहित होता है। अतः वाच्य को प्रतीयमान से अलग कर अकेले प्रतीयमान की प्रतिष्ठा कवि का कभी भी अभीष्ट नहीं हो सकता—क्योंकि वाच्य एवं प्रतीयमान दोनों मिलकर ही एक ऐसे अभिप्राय की सृष्टि करते हैं जिसकी अमिट छाप सहृदय पाठक के विशदी भूत मनोमुकुर पर पड़ती है। उसे ही सौन्दर्य की अभिव्यक्ति कहते हैं।

पालि त्रिपिटक में सौन्दर्य-चेतना

प्रो० महेश तिवारी

सम्यक् सम्बोधि के अधिगम के उपरान्त तथागत ने पैंतालीस वर्षों तक जम्बुद्वीप के विभिन्न ग्राम, निगम, जनपदों में चारिका करते हुए धर्मोपदेश किया। उनके उपदेश 'बहुजन हिताय बहुजन सुखाय' की उदात्त भावना से अनुप्राणित त्रिविधि कल्याणप्रद थे।

बुद्ध के कुछ उपदेश भिक्षु तथा भिक्षुणियों के जीवन को सुसंयमित बनाने के उद्देश्य से विधि निषेध मूलक थे। इनमें करणीय-अकरणीय कृत्यों का स्पष्ट निर्देश था। इनका एक संग्रह तैयार किया गया जो विनयपिटक कहलाया। जो उपदेश जनमध्य भ्रमण करते हुए जनमानस के अनुरूप उपमा, दृष्टान्त, लोक-प्रचलित परम्पराओं के माध्यम से दिये गये थे, उनका दूसरा संग्रह तैयार हुआ। इसका अभिधान सुत्तपिटक हुआ। दार्शनिक प्रश्नों के समाधान रूप तथा परामर्थ सत्य के उद्भावक उपदेशों का एक तीसरा संग्रह तैयार हुआ, जो अभिधम्मपिटक कहलाया। इन्हीं विनयपिटक, सुत्तपिटक तथा अभिधम्म पिटक का सम्मिलित नाम त्रिपिटक है, जो पालि का मूल भूत आदि-साहित्य है।

त्रिपिटक में सौन्दर्य-चेतना विचार्य है। सौन्दर्य से यहाँ सामान्य अर्थ में आलम्बन-जनित अनुकूलवेदनीयता अभिप्रेत है। चेतना उस चित्त का अधिवचन है, जिससे तद्रूम अनुभूति होती है। इस दृष्टि से कहा जा सकता है कि चक्षु, श्रोत्र, घ्राण, जिह्वा, काय तथा मन छ इन्द्रियां हैं। रूप, शब्द, गन्ध, रस, स्पृष्टव्य तथा धर्म इनके छ आलम्बन हैं। एक-एक इन्द्रिय द्वारा स्व-स्व विषय गृहीत होते हैं। प्रत्येक विषय की अपनी-अपनी विज्ञप्ति हैं, जिसके आधार पर एक दूसरे से पार्थक्य दर्शाया जाता है। इन्हीं विषय-विज्ञप्तियों में इन्द्रिय द्वारा प्राप्त रमणीयता ही सौन्दर्य है। इस पृष्ठभूमि में आलम्बन-भेद से सौन्दर्य के छ भेद हैं। यथा रूप-सौन्दर्य, शब्द-सौन्दर्य, गन्ध-सौन्दर्य, रस-सौन्दर्य, स्पृष्टव्य सौन्दर्य तथा धर्म-सौन्दर्य। स्त्री-पुरुष के रूप में अथवा जिस किसी भी दृश्य विषय में उपलब्ध सौन्दर्य रूप-सौन्दर्य है। गान, वादन, आख्यान, काव्यपाठ, मन्त्रोच्चारण आदि में उपलब्ध माधुर्य शब्द सौन्दर्य है। इसी प्रकार गन्ध, रस, स्पृष्टव्य आदि के सम्बन्ध में जाना जा सकता है। धर्म

के अन्तर्गत प्रत्ययात्ममक आलम्बन आते हैं, जिन्हें चित्र, चैतसिक, सूक्ष्मरूप, प्रज्ञप्ति तथा निर्वाण कहते हैं। इनमें चिन्तनप्रसूत उपलब्ध रस को धर्म-सौन्दर्य कहा जाता है। इनमें प्रथम पाच बाह्य सौन्दर्य हैं तथा अन्तिम आन्तरिक है।

सौन्दर्य दर्शन सांवृतिक तथा पारमार्थिक दो दृष्टियों से संभव है संवृति से लोक व्यवहार चलता है तथा परमार्थ धर्मस्वरूप का यथार्थाव बोध कराता है।

आलम्बनों में उपलब्ध विज्ञप्ति को लेकर लोक में सौन्दर्य-विषयक लोक व्यवहार चलता है। स्त्री-पुरुषों के अंग-प्रत्यंगों में, लताकुञ्ज के विकसित विविध वर्ण के पुष्पों में, हरित पर्ण-समाकुल तथा फलभारभारित वृक्षों में, सूर्य चन्द्र तारागण आदि के विविध बिम्बों में जो कुछ सौन्दर्य का दर्शन होता है, वह सांवृतिक है, परामर्थ नहीं। इसलिए दुद्ध ने इन्हें रागोत्पादक, भव-विनिबन्धक आदि कहा है। शरीरगत सौन्दर्य के प्रति संकेत करते हुए उन्होंने कहा है कि यह तो मूढता है कि इस अशुचिपूर्ण शरीर में सौन्दर्य देखा जाता है। यह तो वस्तुतः :—

"अट्ठीनं नगरं कतं, मंसलोहितलेपनं।
यत्थ जरा च मच्चु च, मानो मक्खो च ओहितो"।।[1]

अर्थात् यह शरीर अस्थियों का नगर है। मांस तथा रक्त से घिरा है। जरा, मृत्यु, मान, म्रक्ष आदि अशुभ धर्मों से अधिवसित है। मनुष्य जो चक्षु, श्रोत्र, नासिका, मुख आदि में सौन्दर्य दर्शन करता है वह इसका भ्रम मात्र है। शरीर के यथार्थ स्वरूप को नहीं जानने के कारण ही वह ऐसा सोचता है। वास्तविकता तो यह है कि "यह शरीर अस्थियों, नसों आदि से युक्त, चर्म तथा मांस से आवृत तथा तनुचर्म से आच्छादित होने के कारण अपने यथार्थ रूप में दिखाई नहीं देता है।[2] इसमें तो आंत, कुच्छि, यकृत, वस्ति, हृदय, फुफ्फुस, वृक, प्लोहा, थूक, स्वेद, मेद, रक्त, लसिका, पित्त तथा वसा ही परिपूर्ण हैं। जिन इन्द्रियों को हम सौन्दर्य का आधार मानते हैं, जिन चक्षु, नासिका आदि के वर्णन में हम कभी विरमित नही होते हैं, वे इन्द्रियां विविध प्रकार की अशुचियों के निष्कासन के नौ द्वार हैं। इन नौ द्वारों से दुर्गन्धपूर्ण अशुचि पदार्थों का अभिस्रवण होता रहता है। यथा आंखों से अक्सिगूथ, श्रोत्र से श्रोत्रगूथ, नासिका से सिंघाटिका (पोंटा), मुख से पित्त, कफ आदि निकलते रहते हैं। सिर गुदा नामक तरल पदार्थ से भरा रहता है। यह द्विपद अपवित्र प्राणी अशुचि से परिपूर्ण दुर्गन्ध को एक स्थान से दूसरे स्थान

1. ध. प, ३१- गाथा, १५०.
2. अट्ठनहारुसंयुत्तो, तचमंसावलेपनो।
छविया कायो पटिच्छन्नो, यथाभूतं न पस्सति।। खु. नि. १.१९७.

तक ढोते हुए विखेरता है।[3] यथार्थता तो तब देखी जाती है, जब कि ऊपर के वर्ण को भीतर कर दिया जाय तथा भीतर के रूप को बाहर किया जाय। ऐसी दशा में डण्डे को लेकर कुत्ते, शृगाल, काक आदि से सर्वदा बचाने के लिए यत्न करना पड़ेगा। शरीर को ऐसा जानते हुए भी उसमें अपूर्व सुषमा देखने, दूसरों की अवमानना करते हुए उस पर गर्व करने से बढ़ कर और क्या मूर्खता हो सकती है। कहा गया है—

"एतादिसेन कायेन, यो मञ्ञे उण्णमेतवे।
परं वा आजानेथ्य, किमञ्ञत्र अदस्सना" ।।[4]

ऐसे अनेक प्रसंग मिलते हैं जहां रूप-सौन्दर्य को एकान्त मूर्खता कहा गया है। 'सतिपट्ठानुसुत्त' से प्रकट है कि यह शरीर बतीस अशुचियों—केश, लोम, नख, दन्त, त्वचा, रक्त आदि का सन्दोह मात्र है।[5] इसमें कहीं भी एक बिन्दुमात्र स्थान नहीं है, जो शोभा परिपूर्ण है। इसका सत्यापन एक घटना विशेष से भी होता है, जब कि एक स्त्री अपने पति से झगड़ कर पितागृह जा निकली। पति भी कुछ क्षण उपरान्त उसे ढूढ़ते हुए उस मार्ग का अनुगमन किया। मार्ग में उसने एक भिक्षु को देखा तथा उनसे अपनी स्त्री के जाने के सम्बन्ध में पूछा भिक्षु ने उसका उत्तर देते हुए कहा—"मैं यह नहीं जानता कि इस मार्ग से स्त्री या पुरुष गया। हां, मैंने इस मार्ग से अस्थियों के समूह को जाते हुए देखा—

"नाभिजानामि इत्थी वा, पुरिसो वा इतो गतो।
अपि च अट्ठिसंघाटो, गच्छेस महापथे ति" ।।

इससे बौद्ध-चिन्तकों का रूप-सौन्दर्य के प्रति दृष्टि कोण स्पष्ट है।

शब्द-सौन्दर्य के अन्तर्गत गान, वादन, आख्यान, काव्यरचना आदि आते हैं। त्रिपिटक में इस प्रकार के साधनों की एक लम्बी सूची देखी जाती है। प्रकट है कि गीत, वादित, पेक्ख, अक्खान, पाणिस्सर, बेताल, कुम्भूथूण सोभनक, वंस, धोवन, आदि शब्द जनित सौन्दर्य के आधार हैं। राजकथा, चोरकथा, महामात्यकथा, सेनाकथा, भयकथा, युद्धकथा, अन्नकथा, पान-कथा, आदि विविध प्रकार के आख्यान हैं। बौद्ध दृष्टि से ये शील के विपरीत धर्म हैं। फलतः अनैतिक कहे जाते हैं।[6] बुद्ध ने दस शिक्षापदों के प्रज्ञापन के

3. खु. नि. १.२६७
4. वही, १.२६८
5. वही, २.२१६
6. दी. नि. १.६-११.

प्रसंग में इनसे विरत रहने का स्पष्ट निर्देश दिया है ।[7]

शब्द सौन्दर्य रतिगृही तथा प्रव्रजित दोनों के लिए अहितकर है। सिगालोवादसुत्त से स्पष्ट है कि नृत्य, गान, वादन, आख्यान, पाणिस्सर, कुम्मथून आदि की पिपासा गृहीजनों के यश को क्षीण बना देती है । ये वस्तुतः कामगुण रति मूलक आचयगामी धर्म कहे गये हैं । इनके माध्यम से क्लेशों का संग्रह होता है एवं उनके आगमन से मानस धरातल पर क्लिष्ट परिवेश निर्मित है । इस परिवेश में उक्त सौन्दर्य का सेवन भले ही क्षणिक इन्द्रिय सुख दे सकता है , पर इनका परिणाम अत्यन्त दुःखद होता है । यह भस्माच्छन्न पावक सदृश अनन्त काल तक अव्यक्त रूप में उसका अनुगमन करता है । बुद्ध ने स्पष्ट कहा है—

"न हि पापं कतं कम्मं, सज्जु खीरं व मुच्चति ।
डहन्तं बालमन्वेति, भस्माच्छन्नो व पावको" ।।

पारमार्थिक दृष्टि से सौन्दर्य का एक अन्य रूप है । यह एक लोकोत्तर चित्त का नाम है, जिसे प्रभास्वर चित्त, विमल विज्ञान, अप्रतिष्ठित चित्त आदि कहते हैं । परम सुख, शान्तपद, विमुक्ति रस, शिवपन, अनुत्तर योगक्षेभ, इसी के पर्याय हैं । यही समस्त बुद्धवचन का सार तथा एक मात्र रस है । बुद्ध ने इसकी ओर संकेत करते हुए कहा है—"जिस प्रकार महासमुद्र एक रस लवणरस है, उसी प्रकार मेरा धर्म विनय एक रस सम्पन्न है और वह है 'विमुक्ति रस' । इसी का नाम निर्वाण है । यह हमारे चित्त की एक अवस्था का नाम है, जब वह समस्त मलों से रहित अत्यन्त परिशुद्ध हो जाता है । यह परम परिशुद्ध अवस्था ही सौन्दर्य है तथा इस अवस्था को प्राप्त चित्त ही सौन्दर्य चेतना है । इस प्रकार सौन्दर्य चेतना से निर्वाण अभिप्रेत है ।

इस प्रकार की चेतना की अभिव्यक्ति क्रमिक अभ्यास पूर्वक हो सकती है । चित्त प्रकृत प्रभास्वर है पर वह आगन्तुक मलों से उपक्लिष्ट होता है । मनुष्य प्रतिक्षण कुछ-न-कुछ कुशल या अकुशल कर्म करता रहता है । प्रत्येक कर्म उत्पत्ति के दूसरे क्षण विनष्ट हो तद्रूप विपाक उत्पन्न करते हैं । इन विपाकों का आवरण चित्त पर एकत्र होता रहता है । कालक्रम से चित्त पर आवरण का समूह एकत्र हो जाता है । फलस्वरूप चित्त अपने प्रकृत प्रभास्वर रूप को भूल जाता है तथा वह मलावृत हो तद्रूप कार्य करने लगता है । अब वह चंचल, चपल, दुर्रक्ष्य, दुर्निवार्य, यत्रतत्रगामी एवं आसक्ति-बहुल बन जाता है । वह क्षण-क्षण नव-नव आलम्बनों के प्रति रति उत्पन्न करता है

7. खु. नि. १.३.

तथा उसी के अनुपात में दुःख का आह्वान करता है। ऐसे चित्त का समस्त मलों से रहित हो परम परिशुद्ध रूप में अभिव्यक्त होना सौन्दर्य-चेतना का उपलाभ है।

यह कैसे संभव है? इसके लिए भूमि संशोधन तथा यथार्थावबोध की आवश्यकता है। भूमि संशोधन संचित भूमि का संशोधन, अभिप्रेत है। चित्त को परिशुद्ध करने के लिए सर्व प्रथम चार परिशोधक धर्मों का उदय आवश्यक है। वे हैं—श्रद्धा, स्मृति, ह्री, अपत्रपा।

श्रद्धा हमारे मानस के उस धर्म का नाम है, जो चित्त मलों को धोने का काम करता है। इसे चित्त प्रसादक लक्षण सम्पन्न बताया गया है। मानस द्वार पर सतत जागरूकता को स्मृति कहते हैं। जिस प्रकार जाग्रत प्रहरी को देख आवांछनीय पुरुष गृह में प्रवेश नहीं करते हैं, उसीप्रकार स्मृति के विद्यमान रहने पर अकुशल धर्मों का उदय नहीं होता है। ह्री आत्म-लज्जा का नाम है। अकुशल कर्म के करने के क्षण यह मानस धरातल पर ऐसा भाव उत्पन्न करता है कि "मैं प्रज्ञावान मनुष्य हूँ, क्यों ऐसा अकुशल कर्म करूं"। इस प्रकार आत्म-गौरव से पाप कर्म का परित्याग करता है। अपत्रपा लोकलज्जा का नाम है। उक्त स्थिति में इसके कारण समाज के प्रति सम्मान प्रदर्शित करते हुए पाप का परित्याग करता है। इन चार धर्मों—श्रद्धा, स्मृति, ह्री तथा अपत्रपा के उदय से मानस धरातल पर एक सुखद परिवेश का उदय होता है, जो मूलतः शील परिनिष्ठ होता है।

ऐसे मानस परिवेश में पुनः चार अन्य उदात्त भावनाओं का उदय एवं स्फरण होता है वे हैं—मैत्री, करुण, मुदिता तथा उपेक्षा। इनकी भावना तथा व्यापन से समस्त विश्व सुखद, शान्त एवं रमणीय प्रतीत होने लगता है। लताकुञ्ज में विकसित पुष्प, सूर्य, चन्द्र, वर्षा, स्त्री, पुरुष आदि विविध धर्मा-आलम्बन अपने में एक ऐसे सौन्दर्य को दर्शाते हैं, जो अनासक्ति परिनिष्ठ आनन्द का स्रोत होता है।

ऐसे सुखद मनोदशा सम्पन्न एक बौद्ध चिन्तक के उद्गार निम्न गाथाओं में देखे जा सकते हैं। यहां दर्शनीय है कि आलम्बन वे ही हैं पर उनके प्रसंग से मानस में उदात्त भाव सम्पन्न आरोह—अवरोह होना आरम्भ है।

यहा दर्शनीय यह है कि गरजते हुए मेघ बौद्ध चिन्तकों के मानस विरह भाव, तथा मेघ द्वारा सन्देश भेजने की प्रेरणा नहीं देते हैं: वरन् एक वैराग्य-परिनिष्ठ लोक संवास पूर्वक शुद्ध चित्त से सर्वहित की कामना से विहार करने का सन्देश देते हैं।

"अक्कोधनो विगतखिलोहमस्मि, अनुतीरे महियेकरत्तिवासो।
विवटा कुटी निब्बुतो गिनि, अथ चे पत्थमसी पवस्स देव" ॥

अर्थात् "मैं क्रोध रहित हूं, मेरे चित्त-विकार नष्ट हो चुके हैं। मही नदी के तीर पर एक रात के लिए ठहरा हूँ। मेरी कुटी उजड़ी हुई है, आग शान्त हो गई है। अतः हे मेघ, बरसना चाहते हो तो बरसो"।

मानस धरातल पर ऐसे भावों का क्रमशः संवर्द्धन एवं परिपाक होता है। धीरे-धीरे चिन्तक के सम्मुख सभी वस्तुओं के यथार्थ स्वरूप स्पष्ट हो जाते हैं! "सभी संस्कार अनित्य, दुःख तथा अनात्म हैं। इसे वह स्पष्ट रूप से जान लेता है। फलतः उन वस्तुओं के प्रति उसकी रति अर्थात् चित्त पर व्याप्त आवरण समाप्त होने लगता है। वह जान लेता है कि "सभी वस्तुयें अनित्य हैं, जब वह प्रज्ञा द्वारा जान लेता है, तब उसे दुक्खों से वैराग्य होता है, यही विशुद्धि का मार्ग है।

"यतो यतो सम्मसति खन्धानं उदय व्ययं।
लभति पीति पानोज्जं, अनतं तं विजानतं" ॥

"ज्यों ज्यों वह पंच स्कन्धों के उत्पत्तिमान एवं निरोध धर्मा स्वभाव को यथार्थतः साक्षात्कार करता है, त्यों-त्यों उसे प्रीति एवं प्रमोद की प्राप्ति होती है, कारण वह अमृत-पद निर्वाण को जानने लगा है।"

इस प्रकार अनवरत भावना के फलस्वरूप चित्त सभी आसक्तियों से मुक्त परम परिशुद्ध हो जाता है। चित्त के इस स्वरूप को ही सौन्दर्य चेतना कहा जा सकता है। इसी का नाम निर्वाण तथा एकमात्र रस है।

PART IV

AESTHETICS IN SANSKRIT LITERATURE

संस्कृत काव्य में सौंदर्य-चेतना

कालिदास की सौन्दर्य-भावना और प्रेम-पद्धति

डा० शंकरदेव अवतरे

महाकवि कालिदास की सौन्दर्य-भावना और प्रेम-पद्धति विवेच्य की दृष्टि से एक संश्लिष्ट चिन्तन है। सौन्दर्य और प्रेम की एक तो सामान्य अवधारणा है जिसके भीतर इनकी परम्परा-गत व्याख्या आती है। दूसरी व्याख्या प्रयोग-मूलक है जो इन दोनों के विकास-निष्ठ चिन्तन से सम्बन्ध रखती है। वैसे भी सौन्दर्य और प्रेम का सम्बन्ध अन्योन्याश्रित है, बल्कि कहना चाहिए अविनाभावी है क्योंकि एक के बिना दूसरे की स्थिति असम्भव है। सौन्दर्य से आकृष्ट होकर प्रेम किया जाता है और जिससे प्रेम किया जाता है वह सुन्दर दिखाई पड़ता है। इस दृष्टि से चाहे सौन्दर्य का निरूपण किया जाय अथवा प्रेम का, एक के निरूपण में दूसरे की प्रसक्ति स्वाभाविक है। जड़ हो या चेतन, और इनका सौन्दर्य मूर्त हो या अमूर्त, रागात्मक सत्ता से शून्य हो नहीं सकता। सौन्दर्य-भावना की इसी अखण्ड सत्ता ने महाकवियों के लिए जड़-चेतन की खाई पाट रखी है। समासोक्ति अलंकार के भीतर जड़-वस्तु पर चेतन का आरोप ही नहीं किया जाता, अपितु कभी-कभी जड़ प्रकृति को चेतन के रूप में भी चित्रित किया जाता है जिसे अलग से मानवीकरण अलंकार की संज्ञा दी गई है। कहने का मतलब यह कि कालिदास की सौन्दर्य-भावना और प्रेम-पद्धति के भीतर राग-निष्ठ सौन्दर्य और सौन्दर्य-निष्ठ राग की अखण्ड धारा मीलनोन्मीलन करती हुई बहती है; यह बात दूसरी है कि इन दोनों ही रूपों में कालिदास का अपना अलग प्रस्थान-भेद लक्षित होता है।

कोई भी कवि या कलाकार काव्य या कला के नाम पर सौन्दर्य-सृष्टि ही करता है और इसलिए सौन्दर्य-सृष्टि काव्य-कला की सामान्य प्रक्रिया है जो प्रत्येक कवि या कलाकार के लिए उपजीव्य ठहरती है। अन्य वाङ्मय के लेखकों से कवि का स्पष्ट अन्तर यह है कि वह किसी भी बात को मन से साक्षात् करके अर्थात मन पर आरोपित करके ही कहता है। मन पर आरोपित करने का मतलब है कि एक ओर तो वह बात अप्रत्यक्ष हो जाती है जिससे उसमें लौकिक कटुता नहीं रहती—अर्थात् वह अलौकिक और मधुर

बन जाती है, और दूसरी ओर उस बात की न्यूनताओं की भी पूर्ति मन कर देता है : न्यूनताओं की पूर्ति करने का मतलब है कि समता (सिमेट्री), सापेक्षता (प्रपोर्शन), सन्तुलन (बैलेन्स) और संगति (हार्मोनी) नामक सौन्दर्य-गुण उस वस्तु में कल्पित कर लिए जाते हैं और इसीलिए वह वस्तु सर्वांग-सुन्दर बनने को बाध्य होती है। यह पूर्ति गुणों के रूप में ही नहीं, दुर्गुणों के रूप में भी होती है। मर्यादा-पुरुषोत्तम राम को सर्वगुण-सम्पन्न चित्रित करने की जिम्मेदारी यदि कवि पर है तो रावण को उसी के समानान्तर प्रतिरूप चोला देने का दायित्व भी उसी का है। दोनों की पूर्णता अपनी-अपनी जगह पर है; दोनों ही अपनी-अपनी जगह पर सुन्दर और श्लाघ्य हैं—'सुधा सराहिय अमरता, गरल सराहिय मीचु'। दोनों को अमरता प्रदान कराने वाला कवि ही है। यही कारण है कि सौन्दर्यशास्त्रियों के यहां सुरूप-कुरूप दोनों सुन्दर माने गये हैं।

कवि अपने जीवन में जो-कुछ भी अपनी पांचो ज्ञानेन्द्रियों के द्वारा विषयों का साक्षात्कार करता है वह सभी-कुछ शुद्ध स्मृति, प्रत्यक्षाश्रित स्मृति (प्रत्यभिज्ञा), सादृश्याश्रित स्मृति या अनुमानाश्रित स्मृति के बल पर शब्दार्थ-मयी अभिव्यक्ति पाने से पहले कवि के मन पर चित्रित या अर्जित होता है। इसे हम अर्जित संवेदना या भावना भी कह सकते हैं जो शब्दार्थमयी अभि-व्यक्ति में सक्रिय होने पर कल्पना भी कहलाती है। प्रत्येक कवि को इसी सर्जन-प्रक्रिया से गुजरना पड़ता है। अन्तर केवल यह है कि जो कवि किसी को अपने मानसिक व्यापार से जितना अधिक सर्वांग-पूर्ण और सुन्दर बनाकर कहेगा, उतना ही बड़ा कवि वह सिद्ध होगा। यही कारण है कि सर्जन-प्रक्रिया के सामान्य रहते हुए भी कवियों के बीच उच्चावच श्रेणियां स्थापित हो जाती हैं।

अर्जित संवेदना की बात कही गयी है तो संवेदना के मूल रूप को भी समझना होगा। संवेदना अनुभूति का पूर्णरूप है जो अनिवार्यत: संस्कार-मूलक या संस्कारात्मक ही होता है। संवेदना एक संस्कारात्मिका शक्ति है जिसके बिना कविकर्म सम्पन्न ही नहीं हो सकता।

आज का नये से नया आलोचक भी जब काव्य की रचनात्मक या सर्जना त्मक प्रक्रिया का विचार करता है तो इसी संवेदना का संपुट देता चलता है। अपने मूल में यह वही संवेदना है जिसका काव्य-चिन्तन के प्रसंग में कदाचित् सर्वप्रथम प्रयोग आचार्य अभिनवगुप्त ने किया था और लगभग इसीं अर्थ में किया था (अलौकिकनिर्विघ्नसंवदनात्मक-चर्वणागोचरतां नीतोऽर्थः—अभिनव-भारती विश्वेश्वर संस्करण, पृष्ठ ४८३)। अन्तर केवल इतना ही है कि

अभिनवगुप्त इस संवेदनात्मक चर्वणा का विचार काव्य-भोक्ता के स्थिति-कोण से कर रहे हैं जबकि कवि के स्थिति-कोण से यह कवि की वासनात्मिका शक्ति है जिसे आचार्य मम्मट ने बीजरूपा कवित्व-शक्ति कहा है और इदानींतनी तथा प्राक्तनी वासना या संस्कार का फल माना है। दो-टूक शब्दों में यह कि काव्य-कला में भाव तथा सौन्दर्य की स्थिति तभी ग्राती है जब इनके पीछे कवि की संवेदना हो जिसकी रचनात्मक व्याख्या कवित्व-शक्ति की संस्कार-वासना के रूप में काव्य-शास्त्र करता है।

वैसे भी प्रकृति का नियम है कि सर्जन-प्रक्रिया सुन्दर और सुखात्मक ही होती है। परन्तु लौकिक-सृष्टि और काव्य-सृष्टि का एक बुनियादी भेद है। लौकिक-सृष्टि सदा सुन्दर और सुखात्मक ही बनी रहे, ऐसा नियम नहीं है क्योंकि लौकिक-सृष्टि का सुख ग्रनैकान्तिक अर्थात् दुःख में बदल सकता है और उसकी तथाकथित सुन्दरता भी अनेक कारणों से घृणास्पद हो सकती है। दूसरे शब्दों में लौकिक सृष्टि का सर्जनोन्मुखी आकर्षण, विकर्षणात्मक अर्थात् दुःखदायी भी हो सकता है। इसके विरुद्ध काव्य की सर्जन-प्रक्रिया सदा सुन्दर और शाश्वत रूप में सुखात्मक ही होती है। सच्चा सुख ग्रौर सौन्दर्य वही है जो निरप्रवाद हो। जो सुख कभी दुःखपरिणामी नहीं होता वह अलौकिक आनन्द या परमाह्लाद कहा जाता है। इसी प्रकार जो सौन्दर्य कभी विपरिणामी नहीं होता उसे निष्पाप, मंगलास्पद या शिव-रूप में माना जाता है। आकर्षण के अटूट सूत्र में यहां सौन्दर्य और आह्लाद एक तो हो ही जाते हैं, साथ ही अविपरिणामी या ऐकान्तिक होने के कारण सत्य की संज्ञा भी ग्रहण करते हैं क्योंकि सत्यं वही है जो शाश्वत और सनातन हो। इसका स्पष्ट अर्थ यह हुआ कि सत्यं, शिवं ग्रौर सुन्दरं, इन तीनों तत्वों का परस्पर अविनाभावी सम्बन्ध है—अर्थात् इन तीनों की एक-दूसरे के बिना स्थिति असम्भव है। काव्य-कला के भीतर 'सत्यं शिवं सुन्दरम्' की स्थापना इसी रूप में की जाती है।

महाकवि कालिदास की सौन्दर्य-भावना या प्रेम-पद्धति अपनी प्रक्रिया में सौन्दर्य, शिव और सत्य का समूहन करती हुई चलती है। उनका सम्पूर्ण काव्य इसका पुष्कल उदाहरण है। इस सम्बन्ध में उनकी दो काव्य-सूक्तियां सूत्र-रूप में उद्धृत की जा सकती हैं। पहला सूक्ति-सूत्र है—'प्रियेषु सौभाग्य-फला हि चारुता'—(कुमारसम्भव ५, १) और दूसरा सूक्ति-सूत्र है—'यदुच्यते पार्वति पापवृत्तये न रूपमित्यव्यभिचारि तद् वचः'—(कुमारसम्भव ५, ३६)। प्रथम का अर्थ है कि सौन्दर्य वही है जिसका फल प्रिय का प्रेम हो और द्वितीय का ग्रर्थ है कि रूप अर्थात् सौन्दर्य सदा पाप-रहित ही होता है। यह भी ध्यान रखने की बात है कि ये दोनों ही सूक्तियां शिव-पार्वती के प्रेम-

प्रसंग में कही गई हैं और इस बात की घोषणा करती हैं कि शाश्वत प्रेम का मूल भी सौन्दर्य है और शाश्वत मंगल या शिव का मूल भी सौन्दर्य ही है। आगे चलकर इसी तथ्य का भाष्य महाकवि भारवि और माघ ने भी किया है। भारवि ने जब यह कहा कि 'वसन्ति हि प्रेम्णि गुणा न वस्तुषु (किरातार्जुनीय ८, ३८) तो उनका मतलब स्पष्ट था कि सौन्दर्य के आकर्षक गुण प्रेम के कारण होते हैं, मात्र वस्तु के कारण नहीं और एतावता सौन्दर्य और प्रेम का अन्योन्याश्रित सम्बन्ध है। इसी प्रकार जब माघ ने यह कहा कि—'क्षणे-क्षणे यन्नवतामुपैति तदेव रूपं रमणीयतायाः' (शिशुपालवध ४, १७) तो वे यह सिद्ध कर देते हैं कि जो वस्तु प्रतिक्षण नई-नई दिखती रहे अर्थात् जिसे देखते हुए कभी निर्वेद ही उत्पन्न न हो उसे सौन्दर्य कहते हैं। इसी बात को वे दूसरी जगह शब्द-भेद से यह भी कहते हैं कि 'नवं नवं प्रीतिरहो करोति' (शिशुपाल वध ३, ३१) अर्थात् प्रेम में सब-कुछ और सर्वदा नया-नया ही दिखाई पड़ता है, उससे कभी जी नहीं भरता। कहना यह कि सौन्दर्य और प्रेम के बीच आकर्षण-धर्म का सामान्य रूप इन दोनों को एकाकार किये हुए है। सुन्दर वस्तु अपनी ओर खींचती है या प्यार का निमन्त्रण देती है और प्रिय वस्तु आकर्षक होने के कारण सदा सुन्दर लगती है। यह शाश्वत या अव्यभिचारित सत्य है अतः निष्पाप मंगल-वृत्ति या शिवत्व का विधायक है। कालिदास का समूचा काव्य उनकी इस सौन्दर्य-भावना या प्रेम-पद्धति का अमोघ सत्ता का प्रतिपादन करता है।

इसी सौन्दर्य-भावना का अन्तर्वर्त्ती एक सौन्दर्य-दर्शन भी है जा कालदास का अपना जीवन-दर्शन है। सिद्धान्त यह है कि प्रत्येक सुन्दर वस्तु आकर्षक होती है परन्तु प्रत्येक आकर्षक वस्तु अपने शाश्वत अर्थ में सुन्दर नहीं हो सकती। मात्र आकर्षण व्यभिचारमूलक भी हो सकता है इसलिए सौन्दर्य या रूप की पापवृत्ति या शून्यता का लक्षण वहां नहीं घटता जिसका संकेत वटुक-वेषधारी शिव ने 'यदुच्यते पार्वति पापवृत्तये न रूपमित्यव्यभिचारि तद् वचः' कह कर किया है। इसके विरुद्ध यदि सच्चा सौन्दर्य है तो उसका आकर्षण भी मनोविकार का परिष्कारक, उदात्त और सात्विक होगा। सात्विक होने का मतलब है व्यक्तिगत स्वार्थ-सीमाओं से ऊपर अर्थात् अलौकिक रूप में आह्लादकारी। सौन्दर्य इसी रूप में आह्लाद-परक होता है क्योंकि उसका दर्शन-सुख सदा अव्यभिचारित या ऐकान्तिक होता है, लोक के अन्य सुखों की भांति अनित्य और अनैकान्तिक नहीं। स्पष्ट शब्दों में यह कि यदि अनुभविता विषय-गत (आब्जेक्टिव) सौन्दर्य के स्थूल आकर्षण तक ही जा सकता है तो उसे ऐकान्तिक सुख की आशा नहीं करनी चाहिए क्योंकि उसके सामने अपने ही मनोविकारों के परिष्कार का लम्बा मार्ग पड़ा हुआ है जिसे

तय किये बिना वह इन्द्रियों की सात्विक उपलब्धि के रूप में विषयि-गत (सब्जैक्टिव) सौन्दर्य की अलौकिक सत्ता का अनुभव नहीं कर सकता। यही कारण है कि कालिदास ने अपने काव्य में कहीं भी इन्द्रियों के उस स्थूल आकर्षण को अन्ततः सफल नहीं होने दिया जो शरीर के आपात सौन्दर्य-दर्शन के फलस्वरूप उत्पन्न होता है। चाहे विक्रम-उर्वशी का प्रेम हो या दुष्यन्त-शकुन्तला का, चाहे विरही यक्ष का प्रेम हो या शिव-पार्वती का, कहीं भी उसे स्थूल इन्द्रियों के आकर्षण के रूप में सफलता नहीं मिलती। उसे सफल बनने के लिए सर्वत्र ही तपस्या करनी पड़ी है और तभी वह कुन्दन की भांति तप कर संयम की उदात्त और अलौकिक महिमा से मण्डित हो सका है।

पूछा जा सकता है कि जब सौन्दर्य की यही सात्विक महिमा हमारे कवि के लिए अभिप्रेत थी तो उसने अपने काव्यपात्रों के बीच मूर्त सौन्दर्य का आपात आकर्षण क्यों चित्रित किया है। उत्तर है कि कवि का सीधा काम दार्शनिक चिन्तन नहीं होता, अपितु वह ऊंचे-से-ऊंचा लक्ष्य भी व्यावहारिक जीवन के धरातल पर ही प्राप्त करता है एवं उसके पात्र भी पृथ्वी की सतह पर चलते हुए उत्थान-पतन की संवेदना का जीवन जीते हैं। सौन्दर्य और प्रेम का प्रसंग है तो कहना होगा कि यहां भी कवि को सहजभाव से नैसर्गिक वृत्तियों और प्रवृत्तियों का चित्रण करना होता है। इस तथ्य का अपवाद संसार का कोई भी महाकवि नहीं है। अन्तर है तो केवल इन वृत्तियों और प्रवृत्तियों के निर्वाह का। उदाहरणार्थ शेक्सपीयर ने अपने नाटक 'एज यू लाइक इट' में कहा है—'हू लव्ड हू नॉट लव्ड ऐट फर्स्ट साइट' अर्थात् कौन ऐसा है जिसने प्यार किया हो और पहली ही निगाह पर न किया हो। प्यार पहली ही दृष्टि में हो जाता है, इस तथ्य का निर्वाह शेक्सपीयर ने या तो व्यावहारिक जीवन की रंगरेलियों में किया है और या फिर जीवन की त्रासदी के रूप में उसे भौतिकतावादी दलदल में बिलबिलाता छोड़ दिया है। इसके विरुद्ध कालिदास ने इस प्रथम आकर्षण को ऐसी निसर्गता प्रदान की है कि उसके पात्र न तो निर्जीव कुण्ठा से पीड़ित हैं और न आदर्श की अति-रंजना से आकाशजीवी प्रतीत होते हैं। यहां सभी प्रमुख पात्र घटना और परिस्थितियों के थपेड़ों में अपने मनोविकारों का परिष्कार करते हैं और सहजभाव से मानवीय उपलब्धियों की अनन्त विकास-यात्रा करते हैं।

जहां तक प्रथम दृष्टि के प्रेम का सम्बन्ध है उसे शेक्सपीयर से पहले कालिदास ने भी माना था। परन्तु जन्मान्तरीण सम्बन्ध की भारतीय मान्यता से उसे शालीनता प्रदान कर दी थी। पुनर्जन्म या पूर्वजन्म की धारणा से जहां एक ओर प्रेम की अविचारित-रमणीयता की कार्यव्याख्या हो जाती है

वहीं दूसरी ओर उसके प्रति आपात-आकर्षण की कारण-व्याख्या भी हो जाती है। इन्दुमती के सम्बन्ध में नगर-वधुओं से यही कहलवाया गया है :

रतिस्मरौ नूनमिमावभूतां राज्ञां सहस्रेषु तथाहि बाला
गतेयमात्मप्रतिरूपमेव मनो हि जन्मान्तरसंगतिज्ञम्। (रघुवंश ७,१५)

पद्य के भीतर 'बाला' शब्द की व्यंजना है कि इन्दुमती कोई भारी-भरकम नहीं थी जो अच्छे-बुरे का निर्णय कर पाती, वह तो बाला अर्थात् अबोध जैसी ही थी, फिर भी उसने हजारों राजाओं के बाच अज के ही गले में माला डाली जो इस बात का सबूत है कि अज के साथ उसके मन का जन्मान्तरीण सम्बन्ध था।

कुछ-कुछ ऐसी ही बात अभिज्ञानशाकुन्तल (५,२) में विरही दुष्यन्त के मुंह से भी कहलवायी गई है।

रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान् पर्युत्सुकीभवति यत् सुखितोऽपिजन्तुः
तच्चेतसा स्मरति नूनमवोधपूर्वं भावस्थिराणि जननान्तरसौहृदानि

अर्थात् पूर्णतः सुखी व्यक्ति भी जो सुन्दर वस्तुओं को देख कर और सुन कर औत्सुक्य के वशीभूत होकर आकृष्ट होता है, उसके पीछे जन्मान्तरीण परिचय की संवेदना ही हुआ करती है। जो हो, इस जन्मान्तरीण व्यवस्था के बल पर महाकवि ने सौन्दर्य के सम्भावित अतिचार और आकृष्ट प्रेम की उच्छृंखलता को बड़ी कलात्मकता के साथ मर्यादित किया है और इस प्रकार उसने अपनी प्रेम-पद्धति को एक अनन्य आदर्श व्यवस्था दी है।

संकेत करना आवश्यक है कि महाकवि की इस आदर्श प्रेम-पद्धति के पीछे भारतीय समाज की त्रिवर्ग और चतुर्वर्ग वाली धारणा भी काम कर रही है। धर्म, अर्थ और काम को त्रिवर्ग और मोक्ष के मिलने से यही चतुर्वर्ग माना गया है। अवधारणीय है कि भारतीय संस्कृति में केवल अर्थ और काम के रूप में द्विवर्ग नाम की कोई व्यवस्था नहीं है। ऐसा इसलिए है कि अर्थ स्वतन्त्र रूप में सभी प्रकार के अनर्थों का मूल है और इसी प्रकार अनिर्बन्ध काम का कामचार सृष्टि की अराजकता और नग्न नृत्य है। ये दोनों ही स्वरूपतः असंयत और अनैकान्तिक हैं। इन दोनों की व्यवस्था कोई तीसरा तत्व ही कर सकता है जिसे धर्म कहते हैं। धर्म की बड़ी लम्बी-चौड़ी व्याख्या भारतीय वाङ्मय के भीतर मिलती है : परन्तु फलितार्थ इतना ही है कि अर्थ और काम का जीवन में सन्तुलन होना ही सबसे बड़ा धर्म है। जिस प्रकार अर्थ और काम असन्तुलित होकर पतन के कारण बनते हैं उसी प्रकार सन्तुलित होकर ये मनुष्य के उत्थान की अनन्त सम्भावनाओं के क्षितिज

खोल देते हैं। इनके सन्तुलित रूप में वह अनन्त धारणात्मक शक्ति है जिसे 'धारणाद् धर्म उच्यते' कहा जाता है। इसी सन्तुलन-जन्य शक्ति के कारण धर्म का वह रूप प्रकट होता है। जो एक ओर तो प्रेम के रूप में मानवीय अभ्युदय का मूल मन्त्र है और दूसरी ओर मनुष्य को उसके उस निश्चित श्रेय या शाश्वत कल्याण से मिलाता है जो मोक्ष का द्वार है। कालिदास ने अपनी सौन्दर्यभावना और प्रेम-पद्धति के भीतर इसी रूप में मोक्ष का क्षितिज छूने वाले उस धर्म की स्थापना की है, जो अर्थ और काम के नियन्त्रण किंवा सन्तुलन से प्रकट होता है। ब्रह्मचारि-वेष में पार्वती की परीक्षा लेते हुए शिव ने इसे इस प्रकार कहा है :

अनेन धर्मः सविशेषमद्य मे त्रिवर्गसारः प्रतिभाति भामिनि
यतो मनो निर्विषयार्थकामया त्वयैक एष प्रतिगृह्य सेव्यते। (कु० स० ५, ३८)

अर्थ और काम के क्षेत्र में जो सन्तुलन कालिदास ने अपने काव्य के भीतर किया है वह व्यावहारिक दृष्टि से अद्भुत और लक्ष्य की दृष्टि से सर्वोच्च जीवन-दर्शन है। भारतीय दर्शन में जो बात समुद्र-मन्थन से सिद्ध की जाती है उसे कालिदास ने अपने पात्रों के मानस-मन्थन से प्रमाणित किया है। वस्तुतः मन ही एक समुद्र है जिसके भीतर भले-बुरे विचार ही देव-दानव के रूप में परस्पर संघर्ष करते हैं। यह संघर्ष अत्यन्त स्वाभाविक है क्योंकि हमारी पांचो ज्ञानेन्द्रियों की पांचों विषयों के प्रति सहज प्रवृत्ति या आकर्षण रहता है। आकर्षक वस्तु सुन्दर ही लगती है चाहे वह अपने रूप में कितनी ही स्थूल क्यों न हो। परन्तु इन्द्रियों का स्थूल आकर्षण मनुष्य के अमर भाव की मृत्यु है जिसे विष की संज्ञा दी जाती है क्योंकि विष मृत्यु का ही दूसरा नाम है जिस किसी ने भी इन्द्रियों के स्थूल आकर्षण के रूप में इस विष को पी लिया है वही शिव या शाश्वत कल्याण की संज्ञा पाता है। समुद्र-मन्थन के प्रसंग में भी इस हलाहल को पीनेवाले शिव ही थे, कोई अन्य देव या दानव नहीं। यही कारण है कि इन्द्रियों के स्थूल आकर्षण के जनक काम को भी जलाने वाले शिव ही हैं, और कोई दूसरा नहीं है। सबसे पहले इस स्थूल प्रेम या मांसल आकर्षण के विष को पचा लेने वाले शिवजी ही है जो जीवन की अमरता के रूप में अपने सिर पर अमृतभाव का दायित्व लेते हैं और अमृतांशु के रूप में चन्द्रमा को धारण करने के कारण चन्द्रशेखर कहलाते हैं। और क्योंकि अमृत के बल पर ही मृत्यु को जीता जा सकता है, इसलिए भगवान शिव का ही दूसरा नाम मृत्युंजय है जो मानव मात्र के लिए मनोविकारों के परिष्कार के रूप में इन्द्रियों की सात्विक उपलब्धि या मोक्ष के आलोक-शिखर हैं।

कालिदास ने अपने कुमारसम्भव में शिव जी के इसी रूप को सौन्दर्य-भावना और प्रेमपद्धति की सहज प्रक्रिया से अभिव्यक्त किया है। चित्रण इतना व्यावहारिक और प्रभविष्णु है कि जीवन दर्शनमय और दर्शन जीवनमय हो गया है। पार्वती के रूप-सौन्दर्य या इन्द्रियों के स्थूल आकर्षण के रूप में काम का वह मूर्त रूप ही था जिसके सामने एक बार शिव का भी मानस-मन्थन होने लगा और उनका धैर्य डावांडोल हो उठा था :

हरस्तु किंचित् परिवृत्तधैर्यश्चन्द्रोदयारम्भ इवाम्बुराशिः
उमामुखे बिम्बफलाधरोष्ठे व्यापारयामस विलोचनानि । (कु० सं० ३, ६७)

और फिर दूसरे ही क्षण शिव जी का वह रूप भी सामने आया जो स्थूल अर्थ के रूप में मोटी सफलता चाहने वाले देवताओं की गगनचुम्बी प्रार्थना को धूमिल बनाता हुआ स्थूल काम को ठंडी राख का ढेर बना देता है :

क्रोधं प्रभो संहर संहरेति यावद गिरः रवे मरुतां चरन्ति
तावत् स वह्नि भंवनेत्रजन्मा भस्मावशेषं मदनं चकार। (कु० सं० ३, ७२)

यह उस पार्वती के लिए भी अच्छा-खासा सबक था जो शिव को अपने रूप-सौन्दर्य से ही जीतने पर तुली हुई थी। पार्वती को अब पता चल गया कि शिव के रूप में शाश्वत कल्याण की प्राप्ति के लिए रूप-सौन्दर्य का जाल व्यर्थ है और इसीलिए उसने इसे जी भर कर कोसा है :

तथा समक्षं दहता मनोभवं पिनाकिना भग्नमनोरथा सती
निनिन्द रूपं हृदयेन पार्वती प्रियेषु सौभाग्यफला हि चारुता। (कु० सं० ५, १)

अब पार्वती का चिन्तन इस बात पर अटक गया है कि इस रूप-सौन्दर्य को किस प्रकार सफल बनाया जा सकता है और इसीलिए उसने वह ऐतिहासिक तपस्या की कि जिसके ढंग का दूसरा उदाहरण धरती के परदे पर नहीं मिलता :

इयेष सा कर्तुमवन्ध्यरूपतां समाधिमास्थाय तपोभिरात्मनः
अवाप्यते व कथमन्यथा द्वयं तथाविधं प्रेम पतिश्च तादृशः। (कु० सं० ५, २)

वस्तुतः शिव का वरण और उसका अमर प्रेम बिना इन्द्रियों की तपस्या के प्राप्त नहीं किया जा सकता। पार्वती की सखी ने भी वटुकवेषधारी शिव से पार्वती की तपस्या का प्रयोजन बताते हुए यही कहा था कि कामजयी शिव को रूप के बल पर नहीं जीता जा सकता था, इसीलिए यह तपस्या चल रही है और आगे चलकर हुआ भी यही। पार्वती ने जब अपनी कठोर साधना के बल पर इन्द्रिय कों स्थूल आकर्षण को सूक्ष्म और सात्विक प्रेम में बदल

दिया तो शाश्वत कल्याण के रूप में उसे शिव की ही प्राप्ति नहीं हुई, अपितु शिव उसका क्रीतदास बन जाता है।

अद्य प्रभृत्यवनतांगि तवास्मि दास: क्रीतस्तपोभिरिति वादिनि चन्द्रमौलेः
अह्नाय सा नियमजं क्लममुत्ससर्ज क्लेशः फलेन हि पुनर्नवतां विधत्ते।
(कु० सं० ५, ८६)

कालिदास की यह प्रेम-पद्धति मनोविकारों के परिष्कार और मनोवृत्तियों के उदात्तीकरण का युग-युग व्यापी संदेश है जो मानव-समाज को इन्द्रियों के स्थूल स्वार्थ से ऊपर उठने को प्रेरित करता है। यही वह प्रेम-पद्धति है जिसके भीतर व्यक्तिगत प्रेम भी विश्व प्रेम में बदल जाता है क्योंकि व्यक्तिगत सीमाओं से ऊपर उठने के बाद वह समष्टि का रूप ग्रहण करने को बाध्य होता है। व्यक्ति इसी रूप में अमर हो सकता है। जो व्यक्ति इस समष्टि-परिणामी प्रेम-पद्धति से कट जाता है वह मानव-जाति की अमर-श्रृंखला से कट जाता है और मृत्यु को प्राप्त होता है। मानव अमर भी है और मरणशील भी है। अमर इसलिए कि मानव-श्रृंखला अमर है जिसकी एक समर्पित कड़ी के रूप में वह रह सकता है। मरणशील इसलिए कि वह अमर मानव-श्रृंखला से स्वार्थ-वश अपने-आपको अलग काट लेता है। कालिदास की प्रेम-पद्धति जो इन्द्रियों के स्थूल आकर्षण से चलकर उनकी सूक्ष्म और सात्विक परिणति में अवसित होती है, मानव की इसी अमर उपलब्धि का निदर्शन है। स्थूल सदा सीमित और एकदेशीय होता है जबकि सूक्ष्म सदा असीम और व्यापक। इन्द्रियों का स्थूल आकर्षण और स्वार्थ-पूर्ण प्रेम इसीलिए व्यक्तिगत सीमा में बांधता है जबकि मनोविकारों के परिष्कार के रूप में इन्द्रियों की सूक्ष्म और सात्विक उपलब्धि व्यक्तिगत सीमाओं को तोड़ देती है और गोस्वामी तुलसीदास के शब्दों में 'सियाराम-मय सब जग जानी' की विश्वानुभूति में फैल जाती है। अन्तर केवल यह है कि तुलसीदास न केवल भक्ति के क्षेत्र में ही इन्द्रियों की सात्विक उपलब्धि को ग्रहण किया है जब कि कालिदास ने इसे हजारों वर्ष पहले विराट लोक-भावना में अर्जित किया था।

मानव-जाति का यह सर्वोच्च जीवन-दर्शन है जिसे कालिदास अपने इकाई-पात्रों की प्रेमानुभूति से विश्वानुभूति तक फैला देते हैं। यही उनकी सौन्दर्य-भावना या प्रेम-पद्धति है जो व्यष्टि को समष्टि तक ले जाने वाली पगडंडी का काम करती है। जो भी व्यक्ति इस पगडंडी से बिछुड़ जाता है वह समष्टि से कट जाता है और इसीलिए इसे फिर से पकड़ने के लिए उसे

अपनी स्थूल या व्यक्तिगत् प्रेम-भावना को तपाना पड़ता है और तभी वह मनोविकारों के परिष्कार की दिशा में शाश्वत समष्टि से मिलकर व्यक्तिगत मृत्यु को जीत सकता है। मेघदूत के विरही यक्ष के साथ यही हुआ है। उससे व्यक्तिगत या स्थूल स्वार्थ-चिन्तन का प्रमाद हुआ और इसीलिए इस अपराध का दण्ड भी उसे वैसा ही दिया गया जिसके आधार पर वह अपनी प्रिया से एक वर्ष के लिए वियुक्त होता है। दिलचस्प बात यह है कि देवोत्थान की तिथि पर ही इस शाप का प्रारम्भ होता है और उसी पर अन्त भी। यह जागृति के प्रति स्वप्न के प्रमाद का अपराध था जिसका शमन स्वप्न के विरुद्ध पुनः जागृति से ही सम्भव था। एक व्यक्ति का पूरे समाज-चक्र की अमरता से बिछुड़ने का यही परिणाम होता है जिसे महाकवि ने मेघदूत के पहले पद्य के पहले ही शब्द से स्पष्ट कर दिया है। विरही और अभिशप्त यक्ष को 'कश्चित्' शब्द से अभिहित करने का यही रहस्य है कि वह एक व्यक्ति या इकाई का रूप है जो अमरपद की अखण्ड समष्टि-भावना से कट गया है और उसी के फलस्वरूप मर्त्यलोक में अर्थात् मृत्यु के क्षेत्र में पटक दिया गया है।

महाकवि कालिदास की कविता में अखंड सृष्टि की रागात्मक सत्ता का विराट रूप विद्यमान है। यह रागात्मक सत्ता जितनी व्यापक और सूक्ष्म है उतनी ही गहन और व्यावहारिक भी है। इसके पीछे निश्चय ही महाकवि की वह समन्वयी जीवन-दृष्टि है जो उसके जीवन-जगत् के परिणाम चिन्तन का फल है और व्यावहारिक दृष्टि से उसके हृदय की गाढ़ी कमाई है। जड़ और चेतन के श्लिष्ट और अश्लिष्ट इन दोनों ही प्रकार के चिन्तनों के बीच से कवि की यह जीवन-दृष्टि अपने प्रतिपाद्य को ग्रहण करती हुई उस ऊर्ध्व-बिन्दु पर जा ठहरती है जहां व्यष्टि-समष्टि के क्षितिज एकरस हो जाते हैं और जो कि 'यत्र विश्वं भवत्ये-कनीडम्' के अनुसार मानव के ऊर्ध्वमुखी प्रयत्न की पराकाष्ठा है।

भारवि का सौंदर्य-बोध

डा० सत्यपाल नारंग

भारवि संस्कृत साहित्य के सर्वोत्कृष्ट कवियों में से एक माने जाते हैं। सौन्दर्यशास्त्र के सन्दर्भ में भारवि को कवियों, चित्रकारों, मूर्तिकलाकारों तथा साहित्यशास्त्रियों से बहुत अधिक मान्यता प्राप्त हुई। भारवि का विशेष प्रभाव आन्ध्र की मूर्तिकला पर हुआ।[1] काव्यशास्त्री न केवल भारवि के उद्धरणों को सौन्दर्य की दृष्टि से उद्धृत करते हैं अपितु अन्य विचारधाराओं यथा तात्पर्य, चित्रकाव्य इत्यादि में भी उसे प्रमाण मानते हैं। अहिच्छत्र[2] में मिलने वाली मूर्तियों तथा चिदम्बरम् के पास तिरुवेत्कलम् में कांसे की मूर्तियां किरातार्जुनीय के सौन्दर्य से प्रत्यक्ष रूप से प्रभावित हैं।[3]

भारवि के सौन्दर्यशास्त्र से ही प्रेरित होकर इस काव्य में पश्चाद्वर्ती व्याख्याकारों ने अध्यात्म विचारधारा को भी ढूंढने की चेष्टा की। यथा विद्यामाधव व्याख्याकार ने 'द्वैतवन' की व्याख्या में अध्यात्म अर्थ के सम्बन्ध में ऋग्वेद के १.१६४.२० (द्वा सुपर्णासयुजा) को उद्धृत किया है।[4] उसने इसी सन्दर्भ में इसकी सांख्यदर्शनात्मक व्याख्या भी करने की चेष्टा की है और सांख्यकारिका को उद्धृत किया है;[5] कवियों ने भारवि का अनुकरण किया है विशेष रूप से माघ ने जिसने वर्णन, व्याख्यान, तर्क, अलंकार तथा भावों के अतिरिक्त महाकाव्य के बाह्य ढांचे को भी किरातार्जुनीय के समान बनाने की

1. Ramachandran, T. N. : Kirātārjunīya in Indian Art. JISOA. XVIII. 1950-51, pp. 2 ff.
2. Agrawal, V. S.: Terracottas of Ahicchatra in Ancient India. No. 4, p. 171 & plate LXVI.; Ramachandran (op. cit. n. 1) refutes it.
3. Ramachandran, T. N. : op. cit. pp. 25 ff.
4. Ed. Chattopadhyaya, K.C. : COJ. 1934, verse I.1. अन्योऽप्याध्यात्मिकोऽर्थोऽस्य श्लोकस्य
5. On I.1. quotes सांख्यकारिका (59) रङ्गस्य दर्शयित्वा and (68) प्राप्ते शरीरभेदे।

चेष्टा की है ।[6] इससे यह सिद्ध हो जाता है कि अन्य क्षेत्रों के समान सौन्दर्य-शास्त्र में भी भारवि लब्धप्रतिष्ठ कवि के रूप में स्वीकृत हो चुके थे ।

सौन्दर्य-निर्माण

भारवि के अनुसार ब्रह्मा ने संसार में इधर-उधर फैले हुए सौन्दर्य को एकत्रित किया और फिर अप्सराओं की रूप-रचना के लिए उसे एक स्थान पर सन्निविष्ट कर दिया ।[7] इससे भारवि का स्रष्टा द्वारा निर्मित सौन्दर्य का सिद्धान्त पुष्ट होता है । पुनश्च भारवि यह मानता है कि सौन्दर्य एक स्थान पर नहीं होता, फैला हुआ होता है और उसके तत्वों का संकलन कर ही उसे एक स्थान पर देखा जा सकता है । इसी प्रकार के विचार को कालिदास ने भी कुमारसम्भव में अभिव्यक्त किया है जहां पार्वती के विषय में भी कहा गया है कि विधाता ने प्रयत्न से सौन्दर्य को एक स्थान पर देखने की चेष्टा की ।[8]

किरातार्जुनीय के व्याख्याकार चित्रभानु ने भारवि के काव्य में दो प्रकार का सौन्दर्य ढूंढने की चेष्टा की—१. वस्तु-सौन्दर्य,[9] २. भाषागत सौन्दर्य अथवा स्पष्टता ।[10] स्वयं भारवि ने दो प्रकार का सौन्दर्य माना है—१. नैसर्गिक सौन्दर्य (प्रकृत) तथा २. अभिनेय अथवा कृत्रिम सौन्दर्य ।[11] इस सौन्दर्य को उसने प्रेम के माध्यम से अभिव्यक्त किया है । इस सौन्दर्य में अभिनेयता; अंगुली, हाथ, आंखों की मुद्राएं एवं हावभाव रहते हैं जैसा कि विस्तार से किरातार्जुनीय के अष्टम सर्ग में काव्य के माध्यम से अभिव्यक्त किया गया है । प्रथम श्रेणी में नैसर्गिक सौन्दर्य आता है जो कि कर्मों की

---

6. Jacobi, Hermann, Bhāravi and Māgha. WZKM. III. 1889. pp. 121-145.
7. कि० VI. 42

   बहुधा गतां जगति भूतसृजा कमनीयतां समभिहृत्य पुरा ।
   उपपादिता विदधता भवतीः सुरसद्मयानसुमुखी जनता ॥
8. कुमारसम्भव, I.49

   सर्वोपमाद्रव्यसमुच्चयेन यथाप्रदेशं विनिवेशितेन ।
   सा निर्मिता विश्वसृजा प्रयत्नादेकत्र सौन्दर्यदिदृक्षयेव ॥
9. Ed. Śāstrī, T. Ganapati. Trivandrum, 1918. On verse I.1.
   मनोरमं वस्तु गभीरमद्भुतम् ।
10. and on verse I.4 ibid,
11. कि० X.41

   प्रकृतमनुससार नाभिनेयं प्रविकसदङ्गुलिपाणिपल्लवं वा ।
   प्रथममुपहितं विलासि चक्षुः सिततुरगे न चचाल नर्तकीनाम् ॥

अनिन्द्यता से उत्पन्न होता है; भाव, इंगित एवं आभूषणों से रहित होता है और प्रायः ग्रामीण जीवन में उपलब्ध होता हैं।[12] इसे शुद्धचिन्तनात्मक, कृत्रिमताहीन तथा प्राकृतिक सौन्दर्य कहा जा सकता है। इससे दो पक्ष उभरते हैं—(१) शारीरिक सौन्दर्य, (२) चिन्तन सौन्दर्य। भारवि ने अपने काव्य में इन दोनों पक्षों को उभारने की चेष्टा की है। नैसर्गिक सौन्दर्य होने पर यदि कृत्रिम सौन्दर्य विकृत भी हो जाए तो भी वह सौन्दर्य की अभिवृद्धि ही करता है। अप्सराओं के सुन्दर शरीर पर पसीना उनके पयोधरों को रोमांचित कर रहा था; माथे के तिलक को मिटाकर मोतियों की तरह चमक रहा था तथा दूषण की अपेक्षा भूषण ही हो गया था क्योंकि सौन्दर्य में विकृति भी सौन्दर्य को ही उत्पन्न करती है।[13] इसी प्रकार का भाव कालिदास ने भी अभिज्ञान-शाकुन्तलम् में अभिव्यक्त किया है (किमिव हि मधुराणां मण्डनं नाकृतीनाम्)।[14]

भारवि के अनुसार मानव के सर्वोत्कृष्टत्व में भी सौन्दर्य रहता है। पुरुष वही है जिसकी गणना प्रथम अंगुलि पर ही होती है।[15] यह स्थिति केवल मनुष्य की असाधारण क्रिया से ही उत्पन्न हो सकती है।[16] इसमें पुरुष की अद्वितीयता में सौन्दर्य लक्षित होता है। भारवि के इस विचार को सायण ने सुभाषितसुधानिधि में महत्पद्धति के सन्दर्भ में उद्धृत भी किया है।[17] राजशेखर के अनुसार भारवि का सौन्दर्य सब वस्तुओं के प्रबोध करने वाली वाणी के कारण ही सूर्य के समान देदीप्यमान है।[18] इस प्रकार भारवि किसी भी वस्तु की अद्वितीयता तथा महानता में भी सौन्दर्य मानते हैं। यह पक्ष उनके व्यक्तित्व में भी झलकता है।

---

12. कि० IV.19
    जनैरुपग्राममनिन्द्यकर्मभिर्विविक्तभावेङ्गितभूषणैर्वृताः।
13. कि० VII.5
    कान्तानां कृतपुलकः स्तनाङ्गरागे, वक्त्रेषु च्युततिलकेषु मौक्तिकाभः।
    सम्पेदे श्रमसलिलोद्गमो विभूषां, रम्याणां विकृतिरपि श्रियं तनोति।।
14. शाकुन्तलम् I.18
15. कि० XI.62
    स पुमानर्थवज्जन्मा यस्य नाम्नि पुरः स्थिते।
    नान्यमङ्गुलिमभ्येति संख्यायामुद्यताङ्गुलिः।।
16. कि० III.51
17. Ed. Krishnamoorthy, K. Dharwar, 1968, p. 154
18. Jacobi, op. cit. (WZKM).
    कृत्स्नप्रबोधकृद्वाणी भारवेरिव भारवेः।

शैलीगत अथवा रीति-सौन्दर्य

रीति-सौन्दर्य में भारवि सौन्दर्य की एक ही कसौटी मानते हैं और वह है—वाणी में मेल का अभाव; शुचित्व; हृदयग्राहकत्व, कल्याण-भावना और शीशे की तरह दूसरे मानव के हृदय में संक्रान्ति।[18ए] इसी सन्दर्भ में उन्होंने प्रसाद, रम्यत्व, ओजस्विता, लाघव, पदों का परस्पर-साकांक्षत्व, अध्याहार का अभाव, अर्थ का सर्वतोमुखत्व तथा निराकुलता;[19] अर्जित तथा औदार्य सम्पत्ति से युक्त होना गुणों का भी परिगणन किया है।[20] अन्य स्थानों पर भी सौष्ठव, अर्जिताश्रय, गरीयस्त्व, अर्थगौरव, स्फुटता तथा गम्भीरता का उल्लेख मिलता है।[21] भारवि के अर्थगौरव का अर्थगाम्भीर्य से सम्बन्ध है। मल्लिनाथ ने भी अर्थभूयस्त्व कहकर इसी मत की पुष्टि की है। पदसौष्ठव अथवा सौशब्द्य सौन्दर्य की एक कसौटी काव्यशास्त्र में मानी जाती रही है। जिनसेन ने (८३८ ई०) आदिपुराण में तीन मतों का उल्लेख किया है—(१) ऐसे कवि जो अर्थ के सौन्दर्य पर देते थे, (२) ऐसे कवि जो पदसौष्ठव पर बल देते थे, (३) ऐसे कवि जो अलंकारों पर बल देते थे।[22] भारवि सौन्दर्य-सृष्टि के लिए इन तीनों पक्षों पर बल देते हैं। राघवन्[23] के अनुसार सौशब्द्य में शब्द का ठीक अर्थ और सौन्दर्य दोनों निहित हैं, अतः बार-बार ठीक शब्द और अर्थगौरव से भारवि दोनों की पुष्टि करते प्रतीत होते हैं।

रत्नश्रीज्ञान ने काव्यादर्श की काव्य नामक टीका में दण्डी के प्रतीतिसुभग को भारवि के 'प्रसन्नगभीरपदा सरस्वती' से मिलाया है और इस अभिप्राय के लिए उसे उद्धृत किया है। उसने सौन्दर्यबोध अर्थ की स्पष्टता और मनोहरत्व

18ए. कि० II.26

19. कि० XI.38-39

प्रसादरम्यमोजस्वि गरीयो लाघवान्वितम्।
साकाङ्क्षमनुपस्कारं विष्वग्गति निराकुलम्॥
न्यायनिर्णीतसारत्वान्निरपेक्षमिवागमे।
अप्रकम्प्यतयान्येषामाम्नायवचनोपमम्॥

20. कि० XI.40

अलङ्घ्यत्वाज्जनैरन्यैः क्षुभितोदन्वदूर्जितम्।
औदार्यादर्थसम्पत्तेः शान्तं चित्तमृषेरिव॥

21. कि० I.3; II. 1,4,27; XI. 38; XIV. 34

22. Raghavan, V. : Bhoja's Śṛṅgāraprakāśa. 1978, p. 253.

23. Ibid, p., 253.

में माना है।[24] भोज ने गाम्भीर्य का अर्थ गम्भीर भावों से युक्त ध्वनिमत्ता और शास्त्रार्थसव्यपेक्षत्व वाणी ही किया है और इस सन्दर्भ में भारवि को उद्धृत भी किया है।[25]

इस प्रकार भारवि सौन्दर्य विशेष रूप से रीति सौन्दर्य केवल पदों के न्यास में न मान कर अर्थ, स्पष्टता तथा सम्प्रेष्यता तीनों में मानता है।

भारवि में रसभावादि तथा सौन्दर्य

शारदातनय ने भावप्रकाशन[26] में भारवि को रस और भाव के तादात्म्य का उदाहरण बताया है और निम्नलिखित पद्य उद्धृत किया है—

प्रियेऽपरा यच्छति वाचमुन्मुखी निबद्धदृष्टिः शिथिलाकुलोच्चया।
समादधे नांशुकमाहितं वृथा विवेद पुष्पेषु न पाणिपल्लवम् ।।
(कि० VIII.15)

प्रिय के बातचीत करने पर उन्मुखत्व, निबद्ध दृष्टित्व केशपाशों का खुला होना; पुष्पस्पर्श से अनभिज्ञता इत्यादि भावों से सम्भोगरस प्रकाशित होता है, यही इनका तादात्म्य है इन्हीं भावों को उभारने के लिए भारवि ने तदनुरूप शब्दावली का भी काव्यसर्जन में प्रयोग किया है। वीररस के सन्दर्भ में समास-युक्त तथा कठोर शब्दावली का प्रयोग किया है जैसे—(कि० III.20)

परिस्फुरल्लोलशिखाग्रजिह्वम् जगज्जिघत्सन्तमिवान्तवह्निम् ।

तथा मेघों के वर्णन में—

ततो धरित्रीधरतुल्यरोधसस्तडिल्लतालिङ्गितनीलमूर्तयः। (कि० XVI.56)

किरातार्जुनीय में वक्रवाक्य की अभिव्यक्ति ने भी विदग्ध कवि आह्लाद-कारी काव्य की उत्पत्ति होती है और यह आवश्यक नहीं कि उसमें अलंकार ही हो—ऐसा कुन्तक ने माना है और किरातार्जुनीय के IX.26 को उद्धृत किया है।[27]

भामिनीजनविलोचनपातानुष्णवाष्पकलुषानभिगृह्णन् ।
मन्दमन्दमुदितः प्रययौ खं भीतभीत इव शीतमयूखः ।। (कि० IX.26)

यहां अलंकार आवश्यक नहीं। कवि की प्रतिभा से ही आह्लाद उत्पन्न

24. Ed. Thakkur, A. L. Darbhanga, 1957, p. 31.
25. Barooah, A. R. Ed. Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa, 1969, p. 350
26. Bhāvaprakāśana of Śāradātanaya, GOS. 1968, p. 305.
27. De, S. K. Ed. Vakroktijīvita, 1961, p. 9.

होता है। पुनश्च किरातार्जुनीय के ही सन्दर्भ में वह मानता हैं कि आह्लाद प्रमाता में रहता है और किरातार्जुनीय (VIII.6.) को उद्धृत करता है :

निपीयमानस्तबका शिलीमुखैरशोकयष्टिश्चलबालपल्लवा ;
विडम्बयन्ती ददृशे वधूजनैरमन्ददष्टौष्ठकरावधूननम् ॥

यहां सब स्त्रियों की अपनी वासना एवं अनुभव के आधार पर ही शोभा की अनुभूति हो रही है न कि किसी बाह्य पदार्थ के दर्शन से समान रूप से।

कुन्तक के अनुसार ही सौन्दर्य पर्यायवक्रता में भी रहता है। यह सौन्दर्य का भाषा-पक्ष है। इस सन्दर्भ में कई उद्धरणों के साथ उसने किरातार्जुनीय का निम्न श्लोक (XIII.58) उद्धृत किया है—

नाभियोक्तुसनृतं त्वमिष्यसे कस्तपस्विविशिखेषु चादरः।
सन्ति भूमृति हि नः रमाः परे ये पराक्रमवसूनि वज्रिणः ॥

यहां यद्यपि इन्द्र के कई पर्याय हैं यद्यपि 'वजिणः' शब्द से पर्यायवक्रता पुष्ट होती है। वज्री शब्द के प्रयोग से सायकों का वज्र से उत्कर्ष अभिलषित है।

इस प्रकार से भारवि सौन्दर्य-सृष्टि के लिए शब्दों की शक्ति की अभिवृद्धि अन्य शब्दों के विशेष पर्यायों की शक्ति के माध्यम से करता है। शब्द जहां एक सामान्य अर्थ देते हैं वहीं दूसरे शब्दों के संयोग से सौन्दर्यात्मक अर्थ की प्रतीति कराने लगते हैं।

भारवि की काव्यसृष्टि में चित्रात्मक काव्य, एक वर्ण का प्रयोग इत्यादि विधाएं प्रायः पाश्चात्य विद्वान् सौन्दर्य में बाधक मानते हैं। परन्तु हेमचन्द्र ने भारवि को सन्दर्भ में उद्धृत किया है।[28] जैसा कहा जा चुका है कि भारवि वस्तु तथा भाषा-सौन्दर्य उत्पन्न करने की चेष्टा करता है—इसीलिए इन चित्रकाव्यों का भी प्रयोग हुआ है। इनका प्रयोग भारवि ने रण के सन्दर्भ में किया है। सम्भवतः सेना को एक विशेष विधा में रखने के कारण उसके अनुकरणात्मक चित्र भाषा में भी अपना लिए गए। इस प्रकार से भारवि जीवन को भाषा के माध्यम से अनुकृत करने की चेष्टा करता है।

सौन्दर्य-बोध-प्रक्रिया

भारवि के पद्यों को सौन्दर्यबोध प्रक्रिया में प्रयोग करते हुए भोज ने क्रिया के माध्यम से प्रतीयमान अर्थ की अभिव्यक्ति मानी है।

---

28. Kāvyānuśāsana, Ed. KM. 70, Bombay, 1934, p. 258.

प्रयच्छतोच्चैः कुसुमानि मानिनी विक्षेपगात्रं दयितेन लम्भिता ।
न किञ्चदूचे चरणेन केवलं लिलेख बाष्पाकुललोचना भुवम् ।।
(कि० VIII.14)

यहां शब्दावली से अर्थप्रतीति न होकर चरण से भूमि को कुरेदना और आंखों में आंसुओं का होना इन दो क्रियाओं से मनस्ताप की प्रतीति होती है। आनन्दवर्धन[29] ने भी इस पद्य में वक्रोक्ति के बिना ही व्यंग्यार्थ की प्रतीति 'न किञ्चिदूचे' पद से मानी है। कल्पलताविवेक[30] ने भी इसी मत की पुष्टि की है।

ऐसा प्रतीत होता है कि शब्दावली के प्रयोग के बिना भी क्रियाओं से गूढ़ार्थ है की प्रतीति एवं बोध हो सकता है ऐसी कवियों और काव्यशास्त्रियों की मान्यता स्थापित हो चुकी थी। कालिदास ने भी 'लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती' (कुमारसम्भव VI. 84) में बाह्य-क्रियाओं द्वारा आन्तरिक भावों को अभिव्यक्त किया है।

भारवि ने कई बार बाह्य रत्यात्मक क्रियाओं से शृंगाररस को उत्पन्न करने की चेष्टा की है और व्याजान्तर से रत्यात्मक क्रियाओं को उभारने की चेष्टा भी। अप्सरा आंख में पड़े हुए पराग को निकालने के बहाने से स्पर्शसुख का अनुभव करती है और शृंगार को उत्पन्न करती है। (कि० VIII. 19)

व्यपोहितुं लोचनतो मुखानिलैरपारयन्तं किल पुष्पजं रजः ।
पयोधरेणोरसि काचिदुन्मनाः प्रियं जघानोन्नतपीवरस्तनी ।।

इसको भोज[31] तथा हेमचन्द्र[32] ने उद्धृत किया है और इसका नाम क्रीडित (अर्थात् युवकों का साधारण विहार-विशेष) कहा है।

कई स्थानों पर भारवि ने प्राकृतिक सौन्दर्य की मानवीय माध्यम से अभिव्यक्ति करके सौन्दर्य-सृष्टि करने की चेष्टा की है। समुद्र ने अपनी चंचल तरंग रूपी भुजाओं से पृथ्वी का आलिगन किया (कि० III.60)

प्रियमिव कथयिष्यन्नालिलिङ्ग स्फुरन्तीं
भुवमनिभृतवेलावीचिबाहुः पयोधिः ।।

इसमें प्रकृति-सौन्दर्य के मानवीकरण के माध्यम से सौन्दर्य-सृष्टि करने की चेष्टा है।

---

29. Dhvanyāloka, p. 234.
30. Kalpalatāviveka (Anonymous) L. D. Series No. 17, p. 184.
31. सरस्वतीकण्ठाभरणम्, पृ. 280
32. काव्यानुशासनम्, पृ. 376

भारवि ने एक और प्रक्रिया से भावों की अभिव्यक्ति करने की चेष्टा की है और वह है व्यक्तिनिष्ठ भावों को अभिव्यक्त न करके तत्सम्बद्ध इतर भावों की अभिव्यक्ति करना और एक मिथ्या क्रिया की सृष्टि करना। इसे भोज[33] ने 'मिथ्यात्मक स्वानुभूतिभव' कहा है। (कि० XIII.30)

अथ दीर्घतरं तमः प्रवेक्ष्यन् सहसा रुग्नरयः स सम्भ्रमेण।
निपतन्तमिवोष्णरश्मिरुर्व्यां वलयीभूततरुं धरां च मेने॥

यहां वराह भूमि पर गिरा। वराह चक्कर खा रहा था। यहां वराह के चक्करों (जो व्यक्तिनिष्ठ भाव है) का वर्णन न करके भारवि ने यह कल्पना की कि सूर्य भूमि पर गिर रहा था या पृथ्वी के सब वृक्ष एक वृत्त में महान् वेग के साथ भ्रमण कर रहे थे (जोकि बाह्यपदार्थनिष्ठ मिथ्या तत्व है)।

इस प्रकार सौन्दर्य-सृष्टि के लिए भारवि ने कई प्रक्रियाओं और मानवीकरण के माध्यम को अपनाया।

भारवि के वर्णनों में सौन्दर्य

भारवि वर्णनों में वर्ण्यमान विषय का सूक्ष्म निरीक्षण करता है और काव्यात्मक तथा सौन्दर्यात्मक भाव, बिम्ब, उपमा एवं भाषा का आश्रय लेकर उनका वर्णन करता है। यही कारण है कि उसकी काव्यात्मक शैली का सौन्दर्य के अन्य क्षेत्रों जैसे मूर्तिकला और चित्रकला पर भी बहुत अधिक प्रभाव हुआ। गंगा की रेत में अर्धनारीश्वर के पैरों के चिह्न का वर्णन करने के लिए उसने पूरी स्थिति का निरीक्षण किया और वामचरण का वर्णन (महावर से रंगा हुआ और विषम तथा दक्षिण चरण का बड़ा होना) इन परिस्थितियों का यथार्थ वर्णन किया।[34]

कई बार वितर्क शैली का आश्रय लेते हुए काल्पनिक-सृष्टि के माध्यम से बाह्य वास्तविक पदार्थों का बोध कराया है जो अवास्तविक से प्रतीत होते हैं।

माया स्विदेषा मतिविभ्रमो वा ध्वस्तं नु मे वीर्यमुताहमन्यः।
गाण्डीवमुक्ता हि यथा पुरा मे पराक्रमन्ते न शराः किराते॥
(कि० XVI.18)

भोज ने शृंगारप्रकाश[35] में शिव और अर्जुन के युद्ध को पूर्णतः काल्पनिक

33. सरस्वतीकण्ठाभरणम्, पृ. 163
34. कि० V.40
35. Raghavan, V. : Bhoja's Śṛṅgarāprakāśa, p. 15

माना है और इसका नाम निराभास काव्य दिया है। इस प्रकार भारवि की पूर्णकल्पना काव्यशास्त्रियों की दृष्टि को आकर्षित करती रही। इस कल्पना का आश्रय किरातार्जुनीय में पदे-पदे लिया गया है।

हिमालय पर धूप ऐसी प्रतीत होती है मानों सोना मढ़ा हुआ हो।[36] नगाधिराज पर स्फटिक और रजत की दीवार की छाया सूर्य की किरणों से संक्रान्त होकर ऊंची हो गई है; इन्द्रनील मणियों की प्रभापुंज से उन्हें उत्कर्ष मिल रहा है और वे हंस की भांति स्वच्छ हैं। उन्हें देखकर मध्याह्नकाल में ही चन्द्रिका का भान होता है।[37]

प्राकृतिक सौन्दर्य को अभिव्यक्त करने के लिए भारवि तत्सम्बद्ध शब्दावली का ही चयन करता है। रात्रि में चक्रवाल की दशा देखकर कमलिनी अपना मुंह बन्द कर लेती है। इसमें स्त्रियों के दुःख की अभिव्यक्ति के लिए उसने 'अम्बुरुहिणी' शब्द का आश्रय लिया न कि अम्बुरुह (कमल) का।

यच्छति प्रतिमुखं दयितायै वाचमन्तिकगतेऽपि शकुन्तौ।
नीयते स्म नतिमुज्झितहर्षं पङ्कजं मुखमिवाम्बुरुहिण्या॥ (कि०XI.14)

सौन्दर्योत्पत्ति के लिए भारवि ने अनेक वर्ण्य-विषयों का आश्रय लिया। मानसिक संघर्ष (तथा युद्ध) के पश्चात् बादलों की धीरे-धीरे गतिविधि, इन्द्रधनुष का आकाश में उमड़ना, आकाश की निर्मलता और दुन्दुभि की शनैः-शनैः ध्वनि स्थिति में सौन्दर्योत्पत्ति करते हैं। कई प्रकार की ध्वनियों का प्रयोग यथा मेघगर्जन (X.19); भ्रमरगुंजन (VI.2); कोकिलारव (X.22); मयूरकेका (X.23); मृदंगनाद (VII.1); वीणावादन (X.18); गान्डीवनिनाद (XIII.16); सेनाकलरव (XIV.37) तथा मिश्रित नाद (II.45) तत्तत्परिस्थितियों में ध्वनि के माध्यम से वर्णनों के सौन्दर्य की अभिवृद्धि करते हैं।

कई बार सौन्दर्यात्मक विषय की शब्दावली के माध्यम से भी वह सौन्दर्य की सृष्टि करता है। उदाहरणतः कमल के सौन्दर्य (नलिनलक्ष्मी कि०VI.47) में लक्ष्मी शब्द का प्रयोग करता है जो स्वयं भी भारतीय परम्परा में सौन्दर्य की प्रतीक मानी जाती है। इसी पद का प्रयोग वह प्रत्येक सर्ग के अन्तिम छन्द में करता है अतएव उसे 'लक्ष्मीपदलाञ्छित' कहा जाता है। इस सौन्दर्याभिव्यंजक पद के प्रयोग की प्राचीन समय से ही परम्परा माघ में भी

---

36. कि० V. 8

नवविनिद्रजपाकुसुमत्विषां द्युतिमतां निकरेण महाश्मनाम्।
विहितसान्ध्यमयूखमिव क्वचिन्निचितकाञ्चनभित्तिषु सानुषु॥

37. कि० V. ३१

अभिलक्षित होती है—

कपाटविस्तीर्णमनोरमोर: स्थलस्थितश्रीललनस्य तस्य ।
आनन्दिताशेषजना बभूव सर्वाङ्सङ्गिन्यपरैव लक्ष्मी: ।।
(कि० I.46 पर चित्रभानु व्याख्या)

परन्तु भारवि सदैव सुन्दर वर्णन करता है—ऐसा नहीं समझना चाहिए अधिकतर वर्णन के बल बाह्य पदार्थों में ही व्यस्त रहते हैं, आभ्यन्तर सौन्दर्य को प्रकट नहीं कर पाते । जैसे अप्सराओं के वर्णनों में सुन्दरियों के लावण्य तथा अन्य गुणों का वर्णन करने की बजाए भारवि उनके आभूषण का वर्णन करके मणियों के माध्यम से सौन्दर्याभिव्यक्ति करता है। तरंगित सैकत के समान आकाश का इन्द्रधनुष भी खण्डित हो गया और अप्सराओं की मणियों ने उसे फिर पूरा करा दिया ।[38]

आठवें सर्ग में भारवि ने अप्सराओं के शारीरिक तथा हावभावात्मक वर्णन प्रस्तुत किए हैं जो परम्परागत काव्यशास्त्र से बहुत साम्य रखते हैं परन्तु नैसर्गिकता से दूर हैं। परन्तु इनमें ध्वनि का अभाव नहीं है। ऐसा प्रतीत होता है कि कृत्रिम क्रियाओं में शब्द-सौन्दर्य संजोया हुआ है ।[39] इन वर्णनों का तथा मुद्राओं का दक्षिण भारत की मूर्तिकला पर अत्यधिक प्रभाव हुआ । अब भी मीनाक्षी मन्दिर के संग्रहालय में इस प्रकार की कृतियां सुरक्षित हैं जहां भारवि का प्रत्यक्ष प्रभाव दिखाई देता है। इनका अध्ययन अपेक्षित है। इसी प्रकार स्त्रियों के सौन्दर्य और मुद्राओं का प्रभाव जैसे आलस्ययुक्त चरणों का क्षेप, कलहंसवधू की गति, स्थूल जघनभार, नेत्रों से वक्रता की अभिव्यक्ति, कामावस्था से ग्रसित अभिलाप, फैली हुई आंखें, भौहों का अयुगपदत्व[40] आदि बाद की चित्रकला, मूर्तिकला तथा साहित्य में प्राय: देखा जा सकता है ।

इससे इस निष्कर्ष पर पहुंचा जा सकता है कि सौन्दर्य-वर्णन में यद्यपि भारवि ने शारीरिक सौन्दर्य पर बल दिया है, पदावली कई बार तदनुरूप नहीं है। यदि शब्दों पर बल दिया है तो उनकी ध्वनि इतनी गहरी है कि कई बार काव्यशास्त्रियों का उनमें मतभेद है और विविध प्रसंगों के अन्तर्गत उनको उद्धृत किया गया है । वस्तुत: कठोर प्रतीत होने वाली भाषा का सौन्दर्यबोध बहुत परिश्रम से होता है । अत: मल्लिनाथ ने ठीक ही कहा था—'नारिकेलफलसम्मितं वचो भारवे: ।'

---

38. कि० VII.16.
39. कि० VIII.(5-54)
40. कि० V.60-61.

बाणस्य सौन्दर्यदृष्टिः

डा० अमरनाथपाण्डेयः

बाणस्य सौन्दर्यदृष्टिरत्यन्तं प्रशस्ता । तया साहित्यसौन्दर्यं कलासौन्दर्यञ्च निपुणं निभालितम् । महाकवेः सौन्दर्यविषये यो विचारो विद्यते, स नितान्तनिर्मलस्वान्तेन साक्षात्कृत उद्घाटितश्च । स एवाधारभूमिः रचयति साहित्यमाकलयति च कलाम् । बाणस्य साहित्ये यत् सौन्दर्यं विद्यते तस्य विषये एवं मनीषा प्रवर्तते । साहित्यस्य सर्वस्वं पर्यालोच्य लोकं च सम्यक् परीक्ष्य बाणेन पुरस्कृता दृष्टिरभिनवा । तां दृष्टिमनुसृत्य तेन साहित्यं रचितमिति स्फुटीभवति । यद्यपि तस्य कल्पना गभीरा, तेन निर्मितं साहित्यमपि निगूढम्, परन्तु सारेण तत्वपरीक्षणं भवतीति धियाऽत्र किञ्चित् परिशील्यते ।

सौन्दर्यशास्त्रे वाचो महत्वमुररीकृतम् । तया सर्वं व्याप्यते । तस्याः स्वरूपमधिगत्य आनन्दिता भवन्ति योगिनः सहृदयाश्चेति न तिरोहितं तत्त्वज्ञानाम् । तया सम्बद्धोऽर्थः साहित्ये शब्दार्थयोः सौन्दर्यं राजते । तयोः साक्षात्कारोऽभिलष्यते कविभिः सहृदयैश्च, यतः साक्षात्कारं विना सौन्दर्यस्य प्रकाशनं न भवति । साहित्यसौन्दर्यविषये बाणेनोक्तम्,

नवोऽर्थो जातिरग्राम्या श्लेषोऽक्लिष्टः स्फुटो रसः ।
विकटाक्षरबन्धश्च कृत्स्नमेकत्र दुष्करम् ।।

—हर्षचरितप्रस्तावनायाम् ।

नवोऽर्थः, अक्लिष्टः श्लेषः, स्फुटो रसः, उदारतालक्षणबन्धगुणयुक्तानि पदानीति सर्वं मिलितं कमनीयं काव्यं घटयति । 'उत्कृष्टकविगद्यमिव विविधवर्णश्रेणीप्रतिपाद्यमानाभिनवार्थसञ्चयम्' इति कादम्बर्यां[1] नवार्थस्य महिमाऽऽम्नातः । बाणभट्टेन नवार्थस्य महिमा आनन्दवर्धनात् प्रागेव साक्षात्कृतमित्यत्र प्रकाशते । आनन्दवर्धनेन ध्वन्यालोके नवार्थविषये समीचीना सरणिः प्रकाशिता । तेन रसस्य प्राधान्यमुररीकृतम् । तस्यैव परिग्रहः सर्वं साधयिष्यतीति तस्य प्रतिभा ।

---

1. कादम्बरी (निर्णयसागरसंस्करणम्), पृ० १७५ ।

दृष्टपूर्वा अपि ह्यर्थाः काव्ये रसपरिग्रहात् ।
सर्वे नवा इवाभान्ति मधुमास इव द्रुमाः ।[2]—इति निरूपयता

तेन साधूपकृतम् । कथं नवीनानामर्थानां विन्यासो भवेदिति समस्या कवीन् तुदति स्म । तेषामभावे काव्यं ग्राह्यं न भवतीति स्थितिः । यद्यपि बाणभट्टेन नवार्थाधिगमविषये कापि सरणिर्नोपदिष्टा, तथापि तस्य साहित्यं पन्थानं प्रकाशयतीति न विस्मर्त्तव्यम् । उत्प्रेक्षाश्लेषस्वभावोक्त्युपमादीपक-परिसङ्ख्याप्रभृत्यलङ्काराणां विन्यासेन, समाससङ्घटनया, वाक्यविन्यासेन, रसाभिव्यक्त्या, प्राचीनवाङ्मयस्य विनियोगपद्धत्या च नवार्थस्य दिङ् मनागुन्मीलितेति सहृदया विभावयितुं शक्नुवन्ति । बाणः कविः, न तु शास्त्रकारः, अतो यस्मिन् विषये स किमपि न निर्दिशति, तस्मिन् तस्य साहित्यमेव प्रमाणं भवति। अत्र च तथैव स्थितिः । तेन स्वकीयो मार्गो निर्मितः । कथं नवीनस्य मार्गस्य निर्माणं कर्त्तव्यमित्यभिव्यक्तं भवति तस्य साहित्यस्य पद्धत्या । बाणेन या वाक्यसङ्घटना या च पदसङ्घटनाऽऽविष्कृता, सा प्रेरयति कवीन् नवीन-सङ्घटनायोजने । रसविषये नाऽन्यो विकल्पः । तस्य परिग्रहस्तु स्वीकर्त्तव्य एव ।बाणस्य साहित्यमेतादृशम् । तस्य सौन्दर्यविषये या दृष्टिस्तामेवानुधावति तस्य रचनारीतिः । तेन साहित्यस्य यत् स्वरूपं प्रकाशितम्, तदेव तेन प्रसाधितम् इदं खलु तस्य वैशिष्ट्यम् ।

काव्यव्याप्तिविषयेऽपि बाणस्योक्तिर्भावनीया । किं तत्काव्यं येन केवलं परिमितं क्षेत्रं व्याप्यते । काव्यस्य काव्यत्वं तु तदैव फलति, यदा तेन जगत्त्रयं व्याप्यते—

किं कवेस्तेन काव्येन सर्ववृत्तान्तगामिनी ।
कथेव भारती यस्य न व्याप्नोति जगत्त्रयम् ।।[3]

महाभारती कथेव यज् जगत्त्रयं व्याप्नोति, तदेव काव्यं सुष्ठु प्रतिष्टते । साधनागम्याः सूक्ष्मा अपि विषया यदा काव्यभूमौ प्रतिष्ठाप्यन्ते तदा काव्यं स्थायित्वं महत्वञ्चोपैति । 'अदृष्टमपि दृष्टमिव जगत्त्रयं प्रतिभानवशात् व्युत्पत्तेश्च तथात्वेन प्रकाशयति'[4] इति टीकाकृतः शङ्करस्य वचनं तात्पर्यं गमयति ।

अन्यदपि तत्त्वमुद्घाटितम् । कवेस्तादृशी शक्तिः प्रशस्यते, यथा काव्यं

2. ध्वन्यालोकः ४।४ ।
3. हर्षचरितप्रस्तावना ।
4. तत्रैव ।

कुर्वन् कविः न क्वचित् खिद्यते। यावन्तं विस्तारमिच्छति, तावन्तं चित्रयति, सामर्थ्येन चित्रयति। अनवरतं मोदमाना अक्षय्यं कोषं परिपालयन्ती, यथेच्छं सृष्टिं कुर्वाणा, अपूर्वां भावपरम्परां तन्वाना कवेः प्रतिभाऽऽराध्या। एत-दुन्मिषति तेन गृहीतेषु प्रसङ्गेषु। रहस्यञ्चाऽत्र श्लोके—

उच्छ्वासान्तेऽप्यखिन्नास्ते येषां वक्त्रे सरस्वती।
कथमाख्यायिकाकारा न ते वन्द्याः कवीश्वराः॥[5]

कविः कुतूहलस्य महत्वं निर्दिशति। कुतूहलसमन्विता प्रीतिः कवे परमं प्रयोजनमिति बाणः। कुतूहलस्य विलासः कुत्र विशेषतस्तिष्ठतीत्यपि कविना प्रकटितम्। कथाख्यायिकयोः प्रसाधनात् कुतूहलस्य संनिवेशो नितरां स्पष्टो भवति। बाणस्तयोः साहित्यस्य परमं सौन्दर्यं पश्यति। ताभ्यां प्रीतिस्तु जन्यत एव, कुतुकमपि जन्यते। आनन्दवर्धनेन 'तेन ब्रूमः सहृदयमनः प्रीतये तत्स्व-रूपम्'[6] इति निर्दिशता प्रीतेः प्रयोजनत्वमङ्गीकृतम् बाणेन च प्रीतेः कुतुकस्य चेति विशेषः।

कविना काव्यस्य विशिष्टानि तत्वानि यथावसरमुन्मीलितानि। यदि कवेः शक्तिस्तदा रचयतु काव्यम्। यदि नास्ति सा, तदा प्रयासो नाऽवन्ध्यः। केचनाऽशक्ता अन्येषां कवीनां पदानि निगूहनकलया विन्यस्यन्ति। ते उप-हास्यतां गच्छन्ति। ते चौरा इति कृत्वा भर्त्स्यन्ते—

अन्यवर्णपरावृत्या बन्धचिह्ननिगूहनैः।
अनाख्यातः सतां मध्ये कविश्चौरो विभाव्यते॥[7]

बाणेन कथा आख्यायिका चेति साहित्यस्य प्रकारद्वयमाश्लिष्टम्। चण्डी-शतकमपि विरचितम्, किन्तु तस्मिन् प्रकारे न तस्यानुरागः:। कथाविषये तेनोक्तम्—

स्फुरत्कलालापविलासकोमला करोति रागं हृदि कौतुकाधिकम्।
रसेन शय्यां स्वयमभ्युपागता कथा जनस्याभिनवा वधूरिव॥[8]

---

5. हर्षचरित प्रस्तावना।
6. ध्वन्यालोकः १।१।
7. हर्षचरितप्रस्तावना।
8. कादम्बरीप्रस्तावना।

तथा चाख्यायिकाविषये—

सुखप्रबोधललिता सुवर्णघटनोज्ज्वलैः ।
शब्दैराख्यायिका भाति शय्येव प्रतिपादकैः ।[9]

सहृदयस्य हृदि कीदृशः प्रभाव इत्यत्र प्रकाश्यते । कथया सहृदयस्यान्तःकरणे कुतूहलस्य रागस्य चोत्पत्तिः । जनः सहृदयः, रागः प्रीतिरिति व्याख्या ।[10] एतदेवान्यत्राऽपि लभ्यते । हर्षचरितविषये बाणस्योक्तिः—'अयस्कान्तमणय इव लोहानि नीरसनिष्ठुराणि क्षुल्लकानामप्याकर्षन्ति मनांसि महतां गुणाः, किमुत स्वभावसरसमृदूनीतरेषाम् । कस्य न द्वितीयमहाभारते भवेदस्य चरिते कुतूहलम् ।'[11] अनेन चरितस्य महत्वमाम्नातम् । महतां चरितं कुतूहलमानन्दञ्च जनयति । अत्रापरमपि रहस्यं प्रकटीभवति ।

स्वभावसरसमृदूनीत्यनेन सरसं मृदु च चित्तं प्रशस्यते । सहृदयस्य चित्तमेतादृशं भवति । क्षुल्लकानामप्याकर्षन्ति मनांसीत्यनेन तादृशं साहित्यं प्रशस्यते, येन निष्ठुराणामपि चित्तानि सरसानि भवन्ति, तेषामपि चित्तेषु आनन्दो जायते ।

सङ्गीतविषयेऽपि बाणस्य विचारोऽवगाहनीयः । महाश्वेतावर्णनप्रसङ्गे कवेः सौन्दर्यदृष्टिः स्फुटीभवति । महाश्वेता गीत्या शिवमुपवर्णयति । गीतिप्रसङ्गे तया ध्रुवरागतालभावनादिपदानि प्रयुक्तानि ।[12] तत्र प्रकाशितं वैशिष्ट्यमेवं ध्यातव्यम् । शिवार्चनप्रसङ्गे गीतेर्वीणावाद्यस्य च योजना कृता । एतेन परमतत्वाधिगतये सङ्गीतस्य महत्वं प्रकाश्यते । 'गीत्या देवं विरूपाक्षमुपवर्णयन्तीम्' इत्यत्रोपवर्णयतीति पदं प्रयुक्तम्, न तु वर्णयन्तीति । उपवर्णयन्तीत्यनेन वर्णने नितान्तं सान्निध्यमुपलभ्यते । 'तद्गुणोपवर्णनपरेण वैशम्पायनेने'-[13] त्यन्यत्रोल्लेखः । तत्रापि तादृशो महिमा । नेदं साधारणं वर्णनम् । गीत्या सान्निध्यलाभो भवतीति वैशिष्ट्यम् । दृष्ट्याऽनया प्रकरणमिदं क्रोडीकृतम् ।

---

9. हर्षचरितप्रस्तावना ।
10. जनस्य सहृदयजनस्य हृद्यन्तःकरणे कौतुकं कुतूहलमधिकं यस्मिंस्तत् कौतुकाधिकम् । कौतुकपूर्णमित्यर्थः । तादृशं रागं प्रीतिं करोति जनयति ।'—भानुचन्द्रकृता टीका ।
11. हर्षचरितम् (काणे-सम्पादितम्), तृ० उ०, पृ० ४०-४१ ।
12. हारलतयेव प्राप्तकण्ठयोगया ग्रहणपङ्क्त्येव ध्रुवप्रतिबद्धया क्रुद्धयेव रागरक्तमुखवर्णया मत्तयेव घूर्णितमन्द्रतारयोन्मत्तयेवानेकृततालया मीमांसयेवाऽनेकभावनानुविद्धया गीत्या देवं विरूपाक्षमुपवर्णयन्तीम्'—काद०
13. तत्रैव, पृ०१६१

सङ्गीतस्य विशिष्टः प्रभावोऽत्र प्रकाशितः—'अतिमधुरगीतावकृष्टैर्घ्यानमिवाभ्यस्यद्भिर्निश्चलकर्णपुटैर्मृगवराहवानरवारणशरभसिंहप्रभृतिभिर्वनचरैराबद्धमण्डलैराकर्ण्यमानगीतानुविद्धविपञ्चीनिर्घोषाम्'[14] इति । अत्र वनचरेष्वपि सङ्गीतस्याद्भुतः प्रभावः परिलक्ष्यते । सङ्गीतस्यैतादृशी व्याप्तिः काम्यते । राजकुलवर्णनाप्रसङ्गेऽपि 'आलानस्तम्भनिषण्णेन नवजलधरघोषगम्भीरमनुगतवीणावेणुरवरम्यमास्फालितघर्घरिकाघर्घरमनवरतसङ्गीतकमृदङ्गध्वनिमामीलितलोचनत्रिभागेन वामदशनकोटिनिषण्णहस्तेन निश्चलकर्णतालेनाकर्णयता'[15] इत्यनेन सैव व्याप्तिरङ्गीकृता ।

एवमुज्जयिनीवर्णनायामप्युपलभ्यते — 'यस्यामुत्तुङ्गसौधोत्सङ्गसङ्गीतसङ्गनीनामतिमधुरेण गीतरवेणाकृष्यमाणाधोमुखरथतुरङ्गः पुरःपर्यस्तरथपताकापटः कृतमहाकालप्रणाम इव प्रतिदिनं लक्ष्यते गच्छन् दिवसकरः ।'[16]

एतदपरं रहस्यम् । 'वीणावेणुमुरजमनोहरमवरोधसङ्गीतकं ददर्श'[17] इति बाणस्योक्तिः । दृशधातोः प्रयोगात् सङ्गीतकं दर्शनेन सम्बद्धयते । एतेन सङ्गीतकस्य साक्षात्कार इति फलति । नाटकचित्रकलादिष्वपीयंस्थितिः । अत्र बाणस्यानुभवे परमं सौन्दर्यं विलसति ।

हर्षचरिते सूचीबाणस्य गीतवैशिष्ट्यमेवं प्रकाशितम्—

वंशानुगमविवादि स्फुटकरणं भरतमार्गभजनगुरु ।
श्रीकण्ठविनिर्यातं गीतमिदं हर्षराज्यमिव ।।[18]

वाद्यानुगमनं, स्वराणां सम्यक् स्थितिः, तालादीनां स्फुटत्वं भरतप्रदर्शितमार्गाश्रयणं, श्रीकण्ठविनिर्गम इति गीतसौन्दर्यम् । एतादृशं गीतं सुन्दरमुदात्तञ्च भवति, लोकानाञ्च कल्याणं विधत्त इति सूच्यते ।

गीतस्योदात्तेन तत्त्वेन योगो विधेयः । विपरीते तु तन्नाभिलष्यते । शुकनासवर्णने 'नृत्यगीतवाद्यवेश्याभिसक्तिं रसिकतेति'[19] इत्युक्तत्वात् ।

बाणेन साहित्ये प्रतिष्ठापितं सौन्दर्यमुदात्तं रूपमञ्चति । उदात्तं रूपमलौकिकं भवति । न क्वचित् कामं जनयति, न स्वार्थं समीहते, न चेर्ष्यामु-

---

14. कादम्बरी, पृ० २४६
15. तत्रैव, पृ० १६६
16 तत्रैव०, पृ० १०४
17. तत्रैव, पृ० ११८
18. हर्षचरितम्, ३।४
19. काद०, पृ० २०५

त्पादयति । एतादृशस्य सौन्दर्यस्योदात्ततामुपगतस्य बाणकाव्ये प्रतिष्ठा । महाश्वेतावर्णनं तावन्निभालयन्तु—'ज्योत्स्नामिव हरकण्ठान्धकारविघट्टनोद्यमप्राप्ताम्, गौरीमनःशुद्धिमिव कृतदेहपरिग्रहाम् . . . . आयतनतरुकुसुमसमृद्धिमिव शङ्कराभ्यर्चनाय स्वयमुद्यताम्, पितामहतपःसिद्धिमिव महीतलमवतीर्णाम् . . . . देहवतीमिव मुनिजनध्यानसम्पदम् धर्महृदयादिव विनिर्गताम् ।[20] एतस्मात् पूर्वं महाश्वेतायाः कीदृशं रूपमासीदित्यपि द्रष्टव्यम्—'कृतं च मे वपुषि—वसन्त इव मधुमासेन, मधुमास इव नवपल्लवेन, नवपल्लव इव कुसुमेन, कुसुम इव मधुकरेण, मधुकर इव मदेन, नवयौवनेन पदम्,'[22] इत्येव महाश्वेतायाः वपुषि नवयौवनं पदं चकार । एतादृशी महाश्वेता परवशा भवति—'इति चिन्तयन्तीमेव मामविचारितगुणदोषविशेषो रूपैकपक्षपाती नवयौवनसुलभः कुसुमायुधः कुसुमसमयमद इव मधुकरीं परवशामकरोत् ।'[21] महाश्वेतायाः स्थितिद्वयमत्रोद्धृतम् । प्रथमं तु महाश्वेता परवशा भवति, किन्तु तपसि लग्ना सा तथा नेति विशेषः । अत्र कस्य प्रभावः ? कालस्येति भर्तृहरिः । 'सर्वं यस्य वशादगात् स्मृतिपथं कालाय तस्मै नमः'[23] इति । कालो महाश्वेतायाः प्रथमं रूपं नाशयति, अन्यदनुपमं सृजति । बाणभट्टस्य निर्मला दृष्टिः 'रूपैकपक्षपाती कुसुमायुध' इति पश्यति । कुसुमायुधस्य रूप एवं पक्षपातः । यत्र रूपमुदात्तता च भवतस्तत्र न कुसुमायुधस्य प्रवृत्तिरिति तपसि लग्नाया महाश्वेताया वर्णनादवगम्यते ।

केवलं रूपं न स्पृहणीयं भवति—तत् कामेनाधिक्रियते । यदा तदेवोदात्तं भवति, तदा सौन्दर्यस्य प्रतिष्ठा भवति, कामस्याधिकारो लुप्यते । यथा कवेर्महाश्वेतोपवर्णने हर्षवर्धनोपवर्णने चानुरागस्तथैव जाबाल्युपवर्णने दिवाकरोपवर्णने चानुरागः । पात्रस्य स्वरूपं यथा यथोदात्ततां दिव्यतां वाञ्छति, तथा तथा कवेरनुरक्तिः प्रवर्धते । जाबालिरूपनिरूपणे महाश्वेतास्वरूपपरिशीलने दिवाकरमित्रानुभावोन्मीलने च कवेः प्रतिभा स्फुरति । कविस्तस्मिन् क्षणमण्डिते क्षणे परमानन्दमुपैति,—यस्मिन् क्षणे दिव्यं रूपं लिखति जाबालि वर्णनमिदं भवतु निदर्शनम्—'पुण्यभाजः खल्वमी मुनयो यदहर्निशमेनमपरमिव नलिनासनमपगतान्यव्यापारा मुखावलोकननिश्चलदृष्टयः पुण्याः कथाः शृण्वन्तः समुपासते ।'[24] 'अहो प्रभावो महात्मनाम् ।

20. काद०, पृ० २४५-२४६ ।
21. तत्रैव, पृ० २६० ।
22. तत्रैव, पृ० २६७ ।
23. वैराग्यशतकम्, ४१ ।
24. काद०, पृ० ८७ ।

अत्र हि शाश्वतिकमपहाय विरोधमुपशान्तात्मानस्तिर्यञ्चोऽपि तपोवनवसतिसुखमनुभवन्ति । तथाहि—एष विकचोत्पलवनरचनानुकारिणमुत्पतच्चारुचन्द्रकशतं हरिणलोचनद्युतिशबलमभिनवशाद्वलमिव विशति शिखिनः कलापमातपाहतो निःशङ्कमहिः । अयमुत्सृज्य मातरमजातकेसरैः केसरिशिशुभिः सहोपजातपरिचयः क्षरत्क्षीरधारं पिबति कुरङ्गशावकः सिंहीस्तनम् । एष मृणालकलापाशङ्किभिः शशिकरधवलं सटाभारमामीलितलोचनो बहु मन्यते द्विरदकलभैराकृष्यमाणं मृगपतिः । इदमिह कपिकुलमुपगतचापलमुपनयति मुनिकुमारकेभ्यः स्नातेभ्यः फलानि एते च निवारयन्ति मदान्धा अपि गण्डस्थलीभाञ्जि मदजलपाननिश्चलानि मधुकरकुलानि सञ्जातदयाः कर्णतालैः करिणः ।'[25]

यथा शरीरस्य सौन्दर्यं निबद्धं कविना, तथैव अतः ज्ञानस्य तपसः शीलस्य चरित्रस्य च सौन्दर्यं प्रतिष्ठापितम् ।[26] पुरुषस्य ये शोभना गुणाः सन्ति, तेऽपि कमनीयया तूलिकया चित्रिताः । शुकनासस्य वर्णने ज्ञानस्य महिमा कविना समाधिमुपगतेन मनसा विभावितः । यस्य यादृशं रूपमस्ति, तादृशं तस्य रूपं प्रकाशते, न कमपि सन्देहं जनयतीत्यहो कवेः कौशलम् । प्रायशोऽयं पक्षोऽनेकत्र न साधु विभक्तो भवति ।

बाणेनाखिलं सौन्दर्यं साक्षात्कृतम् । साहित्ये कथं तस्य विनियोगः कर्त्तव्यः इति बाणेन कृतेभ्यो वर्णनेभ्योऽवगम्यते । आश्रमस्याटव्याश्चन्द्रमसः सरोवरस्य विषयान्तराणाञ्चालेखनेन वैचित्र्यसमन्विता काप्याभिनवा सृष्टिः कृतेति परिशीलनादनुभूयते । मानवेष्वपि विविधपात्राणां वर्णनया काऽपि भङ्गी उद्भाविता । अतः साहित्ये विविधविषयपात्रादीनामाश्लेषेणैव साहित्यसौन्दर्यसृष्टिरभिव्यज्यते । एकस्मिन् प्रसङ्गे तु निपुणं लिखितेन केनापि दृश्येन सौन्दर्यं स्फुटीभवति, समग्रे साहित्ये तु विविधतत्वैस्तस्य प्रतिष्ठा-सरूपाणां सन्निवेशेन तु न तथेति दिक् । जरद्द्रविडधार्मिकवर्णने न तिरोहितमिदम् । गम्भीरे प्रसङ्गे धार्मिकं संयोज्य कवेः प्रतिभा कामनीयकं रचयाञ्चकारेति सहृदयाः प्रमाणम् ।

चरितस्य माहात्म्यं बाणेनाम्नातम् । हर्षस्योपवर्णनेन तत् स्पष्टम् । किमेवं करोति बाणः ? चरितस्याश्रयेण साहित्यं महनीयं भवति । एवं कवेः प्रतिभा, तयैव रचितं हर्षचरितम् । काव्यं बाणस्य, चरितं हर्षस्य इत्युभयं सम्मिलितमपूर्वं भवति । एवं साहित्यसृष्टिः कल्पनीया । चरितालेखने

25. काद० पृ० ८६-६० ।

26. डॉ० अमरनाथपाण्डेयेन विरचितः 'बाणभट्ट का साहित्यिक अनुशीलन' इति ग्रन्थः पठनीयः ।

रहस्यमिदं न विस्मर्त्तव्यम् । यदि समग्रस्य चरितस्यैकरूपता—यदि तस्मिन् नास्ति गतिस्तदा तादृशं चरितं नाङ्गीकर्त्तव्यम् । अनेकचरितानां निबन्धने तु विविधचरितानां निबन्धनं कर्त्तव्यम् ।

अच्छोदसरोवरवर्णनाप्रसङ्गे बाणस्य सौन्दर्यदृष्टिराकलनीया । एवं निरूपयति कविः—'आलोकितः खलु रमणीयानामन्तः, दृष्ट आह्लादनीयानामवधिः, वीक्षिता मनोहराणां सीमान्तलेखा, प्रत्यक्षीकृता प्रीतिजननानां परिसमाप्तिः, विलोकिता दर्शनीयानामवसानभूमिः ।'[27] अत्र सौन्दर्यानुभवे कमनीया प्रक्रिया स्फुटीकृता । रमणीयानामित्यनेन प्रथमा स्थितिः सूच्यते । प्रारम्भे सुन्दरं वस्तु रमयति जनम्—रमुक्रीडायामिति धातुः । ततो ह्लादयति, सुखयति (ह्लादी सौख्ये चेति धातुः—ह्लादितं चित्तमाकृष्टं भवति तत् प्रति येन सुखं प्रतन्यते । परमं फलं तु प्रीतिस्तृप्तिर्भवति—प्रीञ् तर्पणे इतिसतः । अत्र सौन्दर्यस्य परमं स्वरूपं प्रकाशते । यतः परं किमपि रमणीयं नास्ति, किमपि ह्लादनीयं नास्ति, किमपि मनोहरं नास्ति, किमपि प्रीत्युत्पादकं नास्ति, तदेव परमं सौन्दर्यम् ।

सौन्दर्यस्य साक्षात्कारेण धर्मस्याधिगम इति महाश्वेतावर्णनायामुल्लसति—'स्वभावधवलया तपःप्रभावप्रगल्भया दृष्ट्या समाश्वासयन्तीव, पुण्यैरिव स्पृशन्ती, तीर्थजलैरिव प्रक्षालयन्ती, तपोभिरिव पावयन्ती, शुद्धिमिव कुर्वाणा, वरदानमिवोपपादयन्ती, पवित्रतामिव नयन्ती चन्द्रापीडमाबभाषे ।'[28] सौन्दर्यानुभवात् पूतो भवति जन इति बाणभट्टस्य वाक् । एतादृशेन साहित्येन मङ्गलं प्रतिष्ठितं भवति, सौन्दर्यञ्च शोभते ।

हर्षस्य दर्शनमपि तथैव प्रकटीकृतं कविना । 'गम्भीरं च प्रसन्नं च त्रासजननं च रमणीयं च कौतुकजननं च पुण्यं च चक्रवर्तिनं हर्षमद्राक्षीत् ।'[29] इति पुण्यशब्दप्रयोगः हर्षस्य महिमानमुदीरयति । दृष्टवा चानुगृहीत इव निगृहीत इव साभिलाष इव तृप्त इव रोमाञ्चमुचा मुखेन मुञ्चन्नानन्दवाष्पवारिबिन्दून् दूरादेव विस्मयस्मेरः समचिन्तयदि'[30]ति प्रभावितस्य रूपम् । पक्षद्वये शास्त्रानुमोदितमेव स्वरूपं प्रतिपादितम् । सर्वत्र धर्मानुरोधेन प्रवर्तते कवेर्बुद्धिः । यन्माङ्गल्यं तनोति, प्रत्यूहं च क्षपयति, तदेव सौन्दर्यमभिमतम् । धन्या दिव्या दृष्टिः कवेर्या जगद् व्याप्नोति सौन्दर्यञ्चोद्भासयति ।

---

27. काद०, पृ० २३४-२३५ ।
28. तत्रैव, पृ० २५२ ।
29. हर्षचरितम् उ० द्वि०, पृ० ३५ ।
30. तत्रैव ।

IV-4

मेघदूत में विलक्षण दृष्टि-सौंदर्य

डा० नित्यानन्द शर्मा

महाकवि कालिदास ने धुआं, ज्योति, सलिल और मरुत् के सन्निपात जड़ मेघ को सन्देशवाहक के रूप में क्या चुना बस सम्पूर्ण प्रकृति में जैसे प्राण फूंक दिए। मेघ यदि इन्द्र का कामरूप प्रकृति पुरुष है, एक चलता-फिरता चेतनाशील, संवेदनशील नायक है तो मार्ग में पड़ने वाली सब नदियां उसकी नायिकाएं हैं जो बड़ी उतावली से उसकी प्रतीक्षा कर रही होंगी, सब पर्वत उसके प्रगाढ़ मित्र हैं जिनसे यह इतने लम्बे समय अर्थात् लगभग एक वर्ष के पश्चात् मिलेगा तो हर्षातिरेक से पुलकित हो उठेंगे।[1] उनमें से कोई तो मार्ग श्रम से थके हुए इस मेघ को रोककर अपने ऊपर ही तनिक विश्राम करने के लिए बाध्य करेगा।[2] इतने लम्बे समय के पश्चात् मिले हुए किसी पर्वत से जब मेघ विदाई लेना चाहेगा तो वह पर्वत चिरविरह से उत्पन्न उष्ण बाष्प छोड़े बिना न रह सकेगा जो उसके स्नेह की अभिव्यक्ति होगी।[3] अभिप्राय यह है कि मेघ के साथ प्रकृति के अन्य पदार्थों में भी प्राण डालकर प्रकृति का एक जीवन्त रूप जो महाकवि ने प्रस्तुत किया, प्रकृति में मानवीय तत्त्वों का समारोपण कर तथा मानव की प्रकृति के विभिन्न पदार्थों से तुलना कर प्रकृति और पुरुष में जो एकरसता स्थापित की है उससे एक विलक्षण सौन्दर्य की सर्जना परिलक्षित होती है।

मेघ के मार्ग में आने वाली सबसे प्रथम नदी रेवा होगी जो विन्ध्याचल के ऊबड़-खाबड़ प्रस्तर-खण्डों में इधर-उधर छिटकती हुई नायक मेघ की प्रतीक्षा में उस वासकसज्जा नायिका की तरह दृष्टिगोचर होगी जो सज-संवरकर अपने प्रियतम की प्रतीक्षा में घर के कभी इस दरवाजे पर कभी उस खिड़की पर

---

1. त्वत्सम्पर्कात्पुलकितमिव प्रौढपुष्पैः कदम्बैः।
2. त्वामासारप्रशमितवनोपप्लवं साधुमूर्ध्ना।
   वक्ष्यत्यध्वश्रमपरिगतं सानुमानाम्रकूटः।
3. काले काले भवति भवतो यस्य संयोगमेत्य
   स्नेहव्यक्तिश्चिरविरहजं मुञ्चतो वाष्पमुष्णम्॥

झांकती हुई दिखाई पड़ती हे ।[4]

दूसरी नदी मिलेगी निर्विन्ध्या जो वस्तुतः एक विदग्धा नायिका है। विदग्धा नायिका अपनी करधनी को झनकारकर टेड़ी-मेढ़ी चलकर कुछ गात्र प्रदर्शित कर जिस प्रकार युवक के सम्मुख कुछ भी न बोलती हुई केवल इन्हीं हाव-भावों से अपने मनोराग को प्रकट करती है उसी प्रकार यह निर्विन्ध्या भी तो तरंगों के हिलोरों की लय में आने से शब्दायमान हंस पंक्ति रूप कांची दाम वाली होगी यह भी स्खलित सुभग समर्पण करती हुई अपनी आवर्तरूपा नाभि का प्रदर्शन कर रही तुम्हें, हे मेघ, तुम्हें अपनी ओर आकर्षित करने के लिए ये हाव-भाव ही तो उस विदग्धा निर्विन्ध्या के आद्य प्रणय वचन होंगे जिनकी तुम अवहेलना न कर बैठना ।[5]

निर्विन्ध्या से हटते ही एक और नदी नायिका के दर्शन होंगे जो एक विरहिणी नायिका है जिसका पति परदेश गया हुआ है ऐसी प्रोषितभर्तृका रुक्ष अलकों वाली एक वेणीधरा है। प्रियतम की प्रतीक्षा में जो सूखकर कांटा हो गई है जिसका मुख पीला पड़ गया है ऐसी प्रियतमा के विरहदौर्बल्य को तो प्रवास से लौटा हुआ उसका प्रियतम ही दूर कर सकता है। यह कालासिन्धु नदी क्षीणतोया है तटवर्ती वृक्षों के शीर्ण पत्तों से इसकी मुखकान्ति पीली पड़ गयी है इस प्रकार विरहावस्था को प्रकट करनेवाली इस विरहिणी की कृशता जिस उपाय से दूर हो सकती है उसे नायक मेघ भलीभांति जानता है क्यों न वह धुआंधार बरस जाय उस नदी पर जिससे वह विपुलतोया हो जाय तभी तो जल की एक पतली धार रूप उसकी एक वेणी को अपने ही हाथों से खोलकर मेघ विपुल केश कलाप का सौन्दर्य प्रदान करेगा। जलप्रवाह से पीले पत्ते भी कहीं के कहीं चले जायेंगे तो उसकी पाण्डुच्छाया भी रक्ताभ में परिणत हो जाएगी ।[6]

इसके पश्चात् मिलेगी गम्भीरा नदी समतल सपाट बहती हुई। गम्भीरा

---

4. रेवां द्रक्ष्यस्युपलविषमे विन्ध्यपादे विशीर्णाम् ।
भक्तिच्छेदैरिव विरचितां भूतिमङ्गे गजस्य ।।

5. वीचिक्षोभस्तनितविहगश्रेणिकाञ्चीगुणायाः
संसर्पन्त्याः स्खलितसुभगं दर्शितावर्तनाभेः ।
निर्विन्ध्याया पथि भव रसाभ्यन्तरः सन्निपत्य
स्त्रीणामाद्यं प्रणयवचनं विभ्रमोहि प्रियेषु ।।

6. वेणीभूतप्रतनुसलिला तामतीतस्य सिन्धुः
पाण्डुच्छाया तटरुहतरुभ्रंशिभिः शीर्णपर्णैः ।
सौभाग्यं ते सुभग विरहावस्थया व्यञ्जयन्ती
कार्श्यं येन त्यजति विधिना स त्वयैवोपपाद्यः ।।

नदी गम्भीरा नायिका है जो रोष और तोष में समान होती है जिसमें कोई छल-छिद्र नहीं होता निर्मल हृदय वाली सहज स्वभाव वाली जिसके शुद्ध हृदय में नायक सरलता से प्रवेश पा लेता है। ऐसी ही गम्भीरा नदी के निर्मल जल में प्रकृति सुभग मेघ भी तो सरलता से अंकित हो जाएगा। इस गम्भीरा के समतल सपाट जल में भी मेघ को आकर्षित करने के लिए कुछ जीवन्त तत्त्व दिखाई पड़ेंगे—ये होंगे कुमुदवत विशद शुभ्र चटुल शफरों का उद्वर्तन, चंचल मछलियों का बीच में उछलना यही तो गम्भीरा नायिका के वे कटाक्ष, वे मधुर चितवन होंगी जिनपर मेघ को ध्यान अवश्य देना होगा। इन कटाक्षों को व्यर्थ कर देना मेघ के लिए कदापि उपयुक्त न होगा चाहे धृष्टता वश हो या धैर्यवश। ऐसी गम्भीरा नायिका से मिलन भर की देर है फिर तो मेघ उसके सहज प्रेम में इस प्रकार आसक्त हो जाएगा कि चाहते हुए भी वह अपनी इस नायिका से अलग नहीं होना चाहेगा। भला हो भी क्यों ? इस प्रकार के आनन्द रस में पगा हुआ कोई भी व्यक्ति भला कैसे सरलता से अपने आपको निर्लिप्त करने में समर्थ हो सकता है।[7]

आगे आने वाली चर्मण्वती नदी का पृथु-प्रवाह तो गगनचारी देवादियों के लिए तो दूर से अद्भुत छटा को बिखराने वाला एक मोतियों का हार होगा। शांर्ङ्गी विष्णु के वर्ण को चुराने वाला अर्थात् सांवला सलोना मेघ जब इस नदी नायिका पर झुक जाएगा तो एक विलक्षण सौन्दर्य की सृष्टि हो जाएगी जिस प्रकार गगनचारी देवगण टकटकी लगाकर इस अद्भुत सौन्दर्य का अवलोकन करेंगे। कृष्ण मेघ नदी के प्रवाह में इस प्रकार एकांगता को धारण कर लेगा, जैसे पृथ्वी के गले में पड़े हुए कण्ठहार में एक बड़ा सा नीलमणि का पैन्डन्ट जड़ दिया गया हो।[8]

यह बात तो हुई नदी नायिकाओं की और मित्र पर्वतों की किन्तु मेघ के सम्पर्क में आते ही चेतनावान् प्राणियों में भी एक विचित्र सौन्दर्य का अवलोकन होता है। ग्रीष्म से सन्तप्त फूल चुनती हुई मालाकार वधुएं अपने उत्तरीय के

---

7. गम्भीरायाः पयसि सरितश्चेतसीव् प्रसन्ने
छायात्मापि प्रकृतिसुभगो लप्स्यते ते प्रवेशम्।
तस्मादस्याः कुमुदविशदान्यर्हसि त्वं न धैर्या-
न्मोघीकर्तुं चटुलशफरोद्वर्तनप्रेक्षितानि॥

8. त्वय्यादातुं जलमवनते शार्ङ्गीणो वर्णचौरे
तस्याः सिन्धोः पृथुमपि तनुं दूरभावात् प्रवाहम्।
प्रक्षिष्यन्ते गगनगतयो नूनमावर्ज्य दृष्टी-
रेकं मुक्तागुणमिव भुवः स्थूलमध्येन्द्रनीलम्॥

एक छोर से कोमल कपोल पर उभर आए स्वेद बिन्दुओं को जब पोंछ रही होंगी तो उनके कपोल तो रगड़ खाकर लाल हो ही जायेंगे साथ में रगड़ खाने से कर्णोपल भी क्लान्त पड़ जाएंगे ऐसे समय में जब मेघ उनके मुख-कमलों पर कुछ क्षण के लिए छा जाएगा तो कितना आनन्द प्राप्त होगा उन मालिनों को। बस एक मधुर चितवन प्रसन्नतावश वे ऊपर की ओर मेघ पर फेंक देंगी जो एक अमिट परिचय की छाप छोड़ जाएगी।[9]

मार्ग टेढ़ा होते हुए भी उज्जयिनी में मेघ को अवश्य जाना होगा नहीं तो बिजली की चमक से चकमकाए चंचल अपांग वाले लोचनों का आनन्द यदि मेघ ने न उठाया तो उसका जीवन ही व्यर्थ रह जाएगा।[10] इसी उज्जयिनी के प्रासादों में थका हुआ मेघ किस प्रकार आनन्दित हो उठेगा इसकी भी तो कल्पना कीजिए। ललनाओं द्वारा केशों को सुखाने के लिए सिघड़यों में डाली हुई सामग्री से सुगन्धित गवाक्षों से बाहर निकलते हुए धूम का सम्पर्क पाकर मेघ हृष्टपुष्ट हो जाएगा। बन्धुप्रीति के कारण नृत्य रूप उपहार को भेंट करने वाले चिरसखा क्रीड़ा मयूरों की थिरकनों को देखते ही मेघ की थकावट भला कैसे न दूर होगी और यदि कुछ कमी रह भी गई होगी तो वह ललितावनिताओं के चरणराग की छाप से सुशोभित प्रासाद कुट्टियों को देखते ही दूर हो जाएगी।[11] इस प्रकार मार्ग श्रम को पूर्ण रूप से दूर कर नीलकण्ठ महादेव की छवि के समान श्यामल वर्ण इस मेघ को महाकाल में प्रवेश करते हुए होने पर शिव के गण भी इसे शिव से सम्बन्धित्त व्यक्ति जानकर आदरपूर्वक प्रवेश करवायेंगे।[12] महाकाल में आरातिका के समय रत्नों की आभा से युक्त दण्डों वाले चंवरों को लीला भाव से हिलाने पर भी थके हुए हाथों वाली गणिकाएं जब करधनियों की झंकार के साथ नृत्य कर रही होंगी तो नृत्य करते-करते रगड़ खाते हुए चरण नखों में आग सी निकलने लगेगी। आरातिका के अवसर पर इस प्रकार नृत्य

---

9. गण्डस्वेदापनयनरुजा क्लान्तकर्णोत्पलानां
छायादानात् क्षणपरिचितः पुष्पलावीमुखानाम्॥

10. विद्युद्दामस्फुरण चकितैस्तत्र पौराङ्गनानां
लोलापाङ्गैर्यदि न रमसे लोचनैर्वंचितोऽसि॥

11. जालोद्गीर्णैरुपचितवपुः केशसंस्कारधूपै-
र्बन्धुप्रीत्या भवनशिखिभिर्दत्तनृत्योपहारः।
हर्म्येष्वस्याः कुसुमसुरभिष्वध्वखिन्नान्तरात्मा
त्यक्त्वा खेदं ललितवनिता पादरागाङ्कितेषु॥

12. भर्तुः कण्ठच्छविरिति गणैः सादरं वीक्ष्यमाणः
पुण्यं यायास्त्रिभुवनगुरोधाम चण्डीश्वरस्य।

करते हुए वे बीच में रुककर विश्राम भी तो नहीं ले सकती ठीक उस सिपाही की तरह जो परेड करते-करते पीठ में खुजली आने पर खुजला भी नहीं सकती अथवा गर्मी से मुख पर उभरे हुए स्वेद बिन्दुओं को जेब में से रूमाल निकाल कर पोंछ भी नहीं सकती। ऐसी विषम स्थिति में यदि मेघ अपने वर्षाग्रबिन्दुओं को उन नृत्य करती हुई गणिकाओं के नखपदों पर बरसा देगा तो कितना आनन्द प्राप्त होगा उन्हें । मेघ द्वारा किए हुए इस उपकार को भला वे भूल सकती हैं अनायास ही उनके कटाक्ष उपकारक मेघ पर पड़ेंगे तो ऐसा लगेगा जैसे भंवरे पंक्तिबद्ध होकर चले आ रहे हों ।[13]

इसी प्रकार के विलक्षण अवलोकनों का सौन्दर्य मेघ को दशपुर में पहुचते हां देखने को मिलेगा जहां प्रोषितभर्तृका तथा मानिनी नायिकाओं के नेत्र कौतूहलों में विचित्र सौन्दर्य क दर्शन होंगे । भ्रूलताओं के विभ्रम से परिचित रतशालिनियों की स्निग्ध दृष्टि, पलकों को ऊपर की ओर उठाते हुए चौकड़ी भरते हुए कृष्ण मृगों की कान्ति वाली प्रोषितभर्तृकाओं की विकसिता नाम की दृष्टि तथा कुन्द स्तबकों की ओर आते-जाते भ्रमरों की शोभा को धारण करने वाली मानिनी नायिकाओं की ललिता नाम की दृष्टि का आनन्द मेघ दशपुर में उठा सकेगा ।[14] कितना विलक्षण सौन्दर्य विविध चितवनों में उंडेल कर रख दिया है इस महाकवि ने जो एक सुखद अनुभूति का विषय है।

विविध रंगों का मिश्रण कर जहां-तहां एक अपार सौन्दर्य की उपस्थापना करने में महाकवि कालिदास को जो दक्षता प्राप्त है उसकी बराबरी भला कोई कैसे करेगा । सामने पड़ने वाले विविध रत्नों की कान्ति वाले इन्द्रधनुष का सम्पर्क जब सांवले मेघ से हो जाएगा तो नायक मेघ का श्यामल शरीर उसी प्रकार विलक्षण शोभा को धारण कर लेगा जिस प्रकार गोपवेशधारी विष्णु अर्थात् कृष्ण कन्हाई की स्फुरित रुचि वाले मयूर पिच्छ को धारण करने पर

---

13. पादन्यासैः क्वणितरशनास्तत्र लीलावधूतैः
    रत्नच्छायाखचित वलिभिश्चामरैः क्लान्तहस्ताः ।
    वेश्यास्त्वत्तो नखपदसुरवान् प्राप्य वर्षाग्रबिन्दून् ।
    आमोक्ष्यन्ति त्वयि मधुकरश्रेणिदीर्घान् कटाक्षान् ॥
14. तामुत्तीर्य व्रज परिचितभ्रूलताविभ्रमाणां
    पक्ष्मोत्क्षेपादुपरिविलसत्कृष्णसारप्रभाणाम् ।
    कुन्दक्षेपानुगमधुकरश्रीजुषामात्मबिम्बं
    पात्रीकुर्वन् दशपुरवधूनेत्रकौतूहलानाम् ॥

शोभा बढ़ी थी।[15] श्यामल मेघ अनायास ही इन्द्रधनुष से अलंकृत होकर सजा-धजा अलकापुरी की ओर प्रस्थान करेगा अन्यथा वैभवशालिनी अलकापुरी की ओर प्रस्थान करने के लिए अनलंकृत मेघ कैसे उद्यत हो जाता।

कृष्ण और गौर वर्ण का तो जहां कहीं भी मिलन होते कवि ने देखा बस अटक कर रह गया। पके पीले फलों से सुशोभित जंगली आम्र वृक्षों से घिरे हुए पीताभ आम्रकूट पर्वत के शिखर पर स्निग्धवेणी के समान श्याम वर्ण मेघ जब जाकर टिकेगा तो उस आम्रकूट की शोभा कैसी निराली होगी जिसे केवल देव-युगल ही आकाश से निहार सकते हैं। इस शोभा का आनन्द भूलोक वासी कैसे ले सकते हैं कैसा दिखाई देगा वह आम्रकूट—मध्येश्यामः स्तन इव भुवः शेष विस्तारपाण्डुः।[16] इसी प्रकार की छटा तो गगनचारियों ने उस समय भी देखी थी जब चर्मण्वती नदी के शुभ्र जल-प्रवाह में झुका हुआ मेघ उन्हें मुक्ताहार के मध्य जड़ा हुआ एक स्थूल नीलमणि का पैण्डेन्ट प्रतीत हुआ था।[17] ऐसे ही कृष्ण और गौर वर्ण के मिश्रण का एक अद्भुत दृश्य तब उपस्थित हुआ था जब मेघ हिमाचल के एक शिखर पर अध्वश्रम को दूर करने के लिए बैठता है, तब भी मेघ शिव के श्वेत नन्दी के द्वारा सींगों से उछाले जाते हुए एक पंक के ढेले की सुन्दर शोभा को धारण करता है। इसी प्रकार कुमुद-पुष्प के समान विशद शिखरों के उच्छ्राय से सम्पूर्ण आकाश में व्याप्त मानों सब दिशाओं में फैला हुआ त्र्यम्बक का अट्टहास हो। ऐसे श्वेत शुभ्र कैलास पर्वत पर श्यामल मेघ के विराजमान होने पर उसकी श्यामलता की तुलना केवल सुरमे की डली से करना पर्याप्त न होगी। उस श्याम वर्ण मेघ में चिकनी चमकदार आभा को यथार्थ रूप से दिखाने के लिए मिट्टी की परत से धूमिल सुरमे की डली को तोड़ना होगा और उसके मध्य भाग में जो चमक लिए हुए श्यामलता होगी वही

---

15. रत्नच्छाया व्यतिकर इव प्रेक्ष्यमेतत्पुरस्ताद्
बल्मीकाग्रात् प्रभवति धनुः खण्डमाखण्डलस्य।
येन श्यामं वपुरतितरां कान्तिमापत्स्यते ते
बर्हेणेव स्फुरितरुचिना गोपवेशस्य विष्णोः॥

16. छन्नोपान्तः परिणतफलद्योतिभिः काननाम्रै-
स्त्वय्यारूढे शिखरमचलः स्निग्धवेणीसवर्णे।
नूनं यास्यत्यमरमिथुनप्रेक्षणीयामवस्थां
मध्ये श्यामः स्तन इव भुवः शेषविस्तारपाण्डुः॥

17. प्रेक्षिष्यन्ते गगनगतयो नूनमावर्ज्य दृष्टी-
रेकं मुक्तागुणमिव भुवः स्थूलमध्येन्द्रनीलम्॥

स्निग्धतायुक्त श्यामलता मेघ की है उस मेघ के विराजमान होने पर गौर वर्ण कैलास की स्तब्ध नेत्रों से देखी जाने योग्य शोभा का रामगिरि के आश्रमों में पड़ा हुआ यक्ष सहजता से अनुमान लगा सकता है। मेघ यदि चिकना चमकदार श्यामवर्ण है तो कैलास भी तो कुछ कम नहीं। उसकी शुभ्रता भी हाथी दांत जैसी है। लेकिन हाथी दांत भी कालान्तर में मटियाला पड़ जाता है उसकी वास्तविक शुभ्रता के दर्शन तो तभी हो सकते हैं जब उसे तोड़ा जाए और तुरन्त तोड़े हुए हाथी दांत के मध्य भाग की शुभ्रता लिए हुए कैलास पर्वत पर टिका हुआ वह श्यामल मेघ ऐसा ही लगेगा जैसे गौर वर्ण बलभद्र के कन्धे पर पड़ा हुआ नील वस्त्र।[19] क्या अद्‌भुत छटा प्रस्तुत की है इस महाकवि ने कृष्ण और गौर वर्ण के मिश्रण की। कौन सौन्दर्य पारखी प्रकृति के इन विलक्षण मनमोहक दृश्यों को देखकर मुग्ध नहीं हो जायेंगे।

जब जड़ प्रकृति में यथास्थान प्राणों का संचार कर कालिदास एक अद्‌भुत सौन्दर्य की स्थापना कर सकते हैं तो उस यक्षिणी के सौन्दर्य की तो बात ही क्या है जो विधाता की आदि-सृष्टि है।[20] यक्ष उसकी कमनीयता पर उसके लावण्य पर इस प्रकार मुग्ध है कि रह-रहकर उसकी छवि उसके मस्तिष्क पर छा जाती है। यक्ष उसे अपने सब ओर अनुभव करता है तभी तो मेघ की श्यामवर्णता के उपमान में उसे अपनी प्रिया की स्निग्ध वेणी का स्मरण हो आया। तभी तो कालासिन्धु नदी में उसे विरहिणी यक्षी की झलक दिखाई पड़ी थी। कभी प्रकृति नटी पर मानवीय गुणों का समारोपण तो अन्यत्र मानव का प्रकृति के विभिन्न सौन्दर्यपरक उपमानों से सादृश्य। क्या विचित्र परिकल्पना रही है इस महाकवि की। यक्ष श्यामा लताओं में अपनी प्रिया की अंग-लतिका को; चंचल हरिणियों के प्रेक्षण में अपनी प्रिया के मधुर चितवन को, चन्द्रमा में उसकी कपोलकान्ति को, मयूरों के पिच्छभार में उसके केशकलापों को, नदी तरंगों में उसके भृकुटी विलासों को ढूंढ़ना चाहता है परन्तु हाय दुर्भाग्य, इतने सुन्दर उपमानों में भी

---

18. वक्ष्यस्यध्वश्रमविनयने तस्य शृङ्गे निषण्णः
    शोभां शुभ्रां त्रिनयनवृषोत्खातपङ्कोपमेयाम् ॥
19. उत्पश्यामि त्वयि तटगते स्निग्धभिन्नांजनाभे
    सद्यः कृत्तद्विरददशनच्छेदगौरस्य तस्य।
    शोभामद्रेः स्तिमितनयनप्रेक्षणीयां भवित्रीम्
    अंसन्यस्ते सति हलभृतो मेचके वाससीव ॥
20. या तत्र स्याद् युवतिविषये सृष्टिराद्येव धातुः।

अपनी प्रिया के सौन्दर्य का सादृश्य उसे प्राप्त नहीं हो सका।[21] ऐसी विलक्षण सौन्दर्यशालिनी प्रिया को स्वप्नसन्दर्शनों में प्राप्त कर आलिंगन हेतु आकाश में फैले हुए यक्ष के हाथों को देखकर स्थली देवताओं के मुक्तास्थूल आंसू तरुकिसलयों पर बहुशः टपक पड़ें तो क्या आश्चर्य है।[22]

---

21. श्यामास्वङ्गं चकितहरिणीप्रेक्षणे दृष्टिपातं
गण्डच्छायां शशिनि शिखिनां बर्हभारेषु केशान्।
उत्पश्यामि प्रतनुषु नदीवीचिषु भ्रूविलासान्
हन्तैकस्मिन् क्वचिदपि न ते चण्डि। सादृश्यमस्ति॥

22. मामाकाशप्रणिहितभुजं निर्दयाश्लेषहेतो-
र्लब्धायास्ते कथमपि मया स्वप्नसन्दर्शनेषु।
पश्यन्तीनां न खलु बहुशो न स्थलीदेवतानां
मुक्तास्थूलास्तरुकिसलयेष्वश्रुलेशा पतन्ति॥

Poetic beauty in the Skanda Puranā

Dr. (Mrs) SUDHA SAHAI

The Skanda Purāṇa according to the tradition is a Daśalakṣana Purāṇa and deals with the religion, philosophy and the various sciences like Archery, astronomy, Grammar, Rhetorics etc. Inspite of its religious character, it has its poetic beauty and is influenced by the ornamented Kāvya style. The language of the Skanda Purāṇa is very simple, lucid and full of clarity. Its method of expression have got exceptional power, variety and nobility. The felicity of expression is full of aroma and makes an aesthetic appeal to those who have exalted Sanskrit style. The lyrical prayers sung by the different sages in praise of Śiva and the other gods are full of extraordinary charm. Indeed, several ślokas dedicated to Śiva are in a superb style.[1]

Description of Nature

Though the Skanda Purāṇa does not follow the later Kāvya style, it sometimes beautifully describes nature in an ornate manner, very much similar to the later Kāvyas. Thus the beautiful description of the bank of the River Reva is given in the Reva Khaṇḍa.[2]

The northern bank of the River Reva is surrounded by many trees and creepers. It abounds in many animals and resounds with the sweet notes of the birds. The River Reva is beautifully decorated with the white, blue and red lotuses blooming in it. It is looking charming on account of ducks floating on it. It is attracting the eyes of the passers-by on account of the swans and Cakrāvaka birds resting near its bank. The trees near this Reva are resounding with the sweet notes

1. Sk.Pu., Rv.Kh., Ch.2, Vs.21-22
2. Ibid, Vs.23-24

of the cuckoos.[3] The forests on its banks are, however, surrounded by the wild animals such as the lions, elephants, buffaloes, horses etc.

Further, the city of Kāśī is also described beautifully in the first chapter of Kāśī khaṇḍa. The poet has used a number of śleṣa and yamaka alaṃkāras to glorify the city Kāśī. The city Kāśī, by means of its lotus like hands is as if touching the breast like bunch of Jasmine flowers of the garden. The other flowers blooming in its gardens are the Kunda, Madayantika, Mālati etc.

Goddesses as Heroines

The Skanda Purāṇa sometimes describes the goddesses like the heroines of the later Kāvyas. Thus Mahālakṣmī is described as fair complexioned, young, smiling, decorated with various ornaments. Her lips are like Bimba fruits. She is thin, long-eyed and is having beautiful neck, plumpy thighs.[4] Her face is charming like a lotus. Her feet are decorated with anklets.[5] She is putting on a beautiful garland of Jasmine flowers and is continuously being prayed by the sages.[6] This type of description occurs not only in the case of the goddesses, but even in the case of the wives of the sages also. Thus the description of the wife of the sage Gālava is very interesting. She is thin, Śyāmā, long-eyed. Her voice is like that of a swan and her gait is like that of an intoxicated elephant. Her thighs are very plumpy and she is like the scattered beauty collected in a vessel.[7] Similarly the description of the daughter of a sage is given while she is taking bath in the water. She is also described as young, Śyāmā, having deer-like eyes and lotus-like face and is without clothes.[8]

---

3. Sk.Pu., Ks.Kh., Ch.1, vs. 14
4. बिम्बोष्ठीं सुनसां तन्वीं सुग्रीवां चारुलोचनाम्
   सुमध्यां चारुजघनां बृहत्कटितटाम् तथा ।
   —Sk.Pu., Mh.Kh., A, Ch,1!, vs.64
5. Ibid Ch. 11, vs.65
6. Ibid, Ch. 16, vs.66
7. Ibid.. B. Ch.7, vs. 67-69
8. Ibid., B.Ch.9, vs, 40-41

Introduction of Proverbs

Another remarkable feature of the beauty of the Skanda Purāṇa is the introduction of small witty sayings. These sayings are scattered here and there throughout the Purāṇa and throw a flood of light on the cultural history of the Puranic people. Thus in the Kaumārikā Khaṇḍa, while establishing importance of charity, it has been said that the givers of charity, are found very rarely in this world.[9] Further, the Skanda Purāṇa remarks that this earth has been supported by seven—the cows, the Brahmins, the Vedas, chaste women, speakers of truth, those who are not greedy and those who are always engaged in giving charity.[10] Again, the Skanda Purāṇa says that a wealthy man though characterless is worshipped in this world and a poor man though belonging to a family pure like that of moon, is insulted in this world.[11] Besides these sayings, some of the ideas of Manusmṛti and other smṛtis also have been expressed in these proverbs. Thus, the practice of serving others has been condemned here like that Manusmṛti.[12] Similarly, the Skanda Purāṇa states that wherever, the honourable are not worshipped, the calamities like deaths and famine occur there.[13]

Material analysis of the Skanda Purana

The Skanda Purāṇa shows a variety of metres used in it. The most popular metres used in it is Anuṣṭubh, but other metres like Indravajra, Upendravajra, Upjāti, Vasantatilaka, Vaṁśastha, Mālini, Śārdulavikriditam[14] have also been frequent-

9. शतेषु जायते शूरः सहस्रेषु च पण्डितः
वक्ता शतसहस्रेषु दाता जायेत वा न वा ।
Sk.Pu., MH.Kh., B.Ch,2, vs. 70
10. Ibid, vs 71.
11. Ibid, vs.110
12. Ibid, vs.57
13. Ibid, A. Ch.3, vs.45
14. Indravajrā— Sk.Pu., MH.Kh., B.13/123, 20/35-36, 20/77-78, 40/1-99.
Mālini— Sk.Pu., Vai.Kh.H., 2/84, 5/29, 6/211, 7/139
Vasantatilakam— Sk.Pu.,MH.Kh., A, 15/1-11, 27/114, 30/54, 55.
Vaṁśastha— Sk.Pu., MH.Kh., A.12/78, 22/128.
Śārdulvikriditam— Sk.Pu., Av.Kh., A.4/100, 5/72, 32/6

ly used in it. Moreover, very rarely used metres such as Rathodhatā,[15] Totakam, Bhramarvilasitām etc., are used here.

Alamakaras used in the Skanda Purana

The composers of the Skanda Purāṇa employ various ornaments of poetry to embellish their style. The most popular Alaṁkāra used in the Skanda Purāṇa is Anuprāsa, In the undermentioned verse, the syllables Gia, Ma, Ha, Ra, Va, Na, Sa, are repeated.[16] The syllables Ta, Ya, Na are repeated in another verse.[17] In the Kāśī khaṇḍa, Ch.2°, vss.9-57, a remarkable Anuprāsa Alaṁkāra is depicted. In these verses, all the vowels and consonants are repeated in order.[18] This trend of using Alaṁkāras is seen in the Kirātārjunīyam of Bhāravi, Besides Anuprāsa, the other Alaṁkāras such as Śleṣa[19] Yamak,[20] Upamā,[21] Metaphor[22] Arthāntarnyāsa are also very frequently used here.

---

15. Rathodhatā— Sk.Pu., Av.Kh., A, 32/76-77, 38/24.
    Toṭakam— Sk.Pu., Av.Kh.28/84.
16. Sk.Pu., Ks.Kh., Ch.8, vs.99
17. Ibid, Ch.11, vs.84
18. Ibid, Ch. 29, vs.41
19. Ibib, A, 1/12-13, 15, 17
20. Ibid.-A. 2/46, 5/35, 8/39, 17/19
21. Ibid.-B, 3/30, 3/69, 15/18, 17/18-36, 25/55
22. Ibid, B., 2/44, 45, 46, 52. 25/17, 39/29

श्री हर्ष की सौंदर्य-परिकल्पना

—दमयन्ती के रूपवर्णन के सन्दर्भ में

डा० शशी तिवारी

'सौन्दर्य' में मनुष्यमात्र की रागात्मिका वृत्ति रमती है। काव्यकार कवि सौन्दर्योन्मुखी मानवीय प्रवृत्ति के अतिरिक्त सौन्दर्य-रूपों की सृष्टि करने वाली प्रतिभा से भी सम्पन्न होता है। तभी कवि-प्रतिभा को 'नव-नव रूपों की सृष्टि करने वाली प्रज्ञा' कहा गया है।[1] सौन्दर्यस्रष्टा कवि नित्यप्रति दृष्ट पदार्थों में विद्यमान सौन्दर्य का नव्य, रमणीय और सहृदय, हृदयहारी रूप में उद्घाटन करता है। सौन्दर्य-रूपों की सृष्टि में कवि की सर्जनात्मक शक्ति (कल्पना) का भी विशेष योगदान रहता है। कल्पनाशील कवि ही अन्तर्दृष्टि से सम्पन्न होकर जीवन-जगत् का सूक्ष्म अनुशीलन कर पाता है। अनेक बार वह अपनी इसी सौन्दर्य-विधायिनी कल्पना द्वारा वास्तविक सौन्दर्य-रूपों के अतिरिक्त दिव्य और विलक्षण सौन्दर्य-रूपों की सृष्टि करता है। सौन्दर्य दृष्टि और सौन्दर्य-सम्बन्धी मान्यताओं के परिवर्तित होते रहने पर भी संस्कृत साहित्य के प्रायः सभी महाकवियों के सौन्दर्य विषयक अभिमत, आदर्श और अभिरुचि की समीक्षा उनके काव्यों के अनुशीलन के आधार पर सम्भव है। निश्चय ही संस्कृत-कवियों का सौन्दर्याङ्कन नितान्त समृद्ध एवं परिष्कृत है। इसीलिए प्रो०ए० सी० शास्त्री का प्रतिपादन है 'संस्कृत के कवियों ने सौन्दर्यशास्त्र को उत्कृष्ट योगदान दिया है।'[2]

श्रीहर्ष और सौन्दर्य बोध

महाकवि श्रीहर्ष विरचित 'नैषधीयचरितम्' नल-दमयन्ती के चरित्र का वर्णन करनेवाला एक 'चरित्र-प्रधान' काव्य है। कवि ने अपनी बहुज्ञता, कल्पना-शक्ति और वर्णन प्रतिभा द्वारा काव्य में अनेक नूतन उद्भावनाएं की हैं। श्रीहर्ष की सौन्दर्य में अटूट आस्था है। उनकी सौन्दर्य-

---

1. प्रज्ञा नवनवोन्मेष शालिनी प्रतिभा मता हेमचन्द्र; काव्यानुशासन, पृ० ४

2. 'Though our Sanskrit poets made excellent contributions to the aesthetic theory···." Prof A. C. Shastri; Studies In Sanskrit Aesthetics, Calcutta, 1952, P. 40

चेतना निश्चय ही समसामयिक सामाजिक और सांस्कृतिक परिवेश से प्रभावित है, परन्तु कवि की सौन्दर्य सृष्टि सम्बन्धी प्रौढ़ता उनकी अपनी परिपक्व कल्पनाशक्ति, संवेदनशीलता और विकसित सौन्दर्यबोध की ही उपज है। उनके मन में सौन्दर्यबोध का विकास न केवल प्राकृतिक, मानवीय और कलात्मक रूपों के नैसर्गिक, स्वच्छन्द और सजीव सौन्दर्य के सूक्ष्म-विवेचन से हुआ है, अपितु समान रूप से कलाओं का ज्ञान एवं राजवैभव और राजकीय-सुख का सम्पर्क भी इसमें सहायक सिद्ध हुआ है। श्रीहर्ष में एक ओर सौन्दर्य-सर्जन के संस्कार और क्षमता है, तो दूसरी ओर सौन्दर्य-निरूपण में उनकी अभिरुचि भी है। साथ ही यह भी सत्य है कि यह निरूपण भी सर्वत्र अलंकारजन्य चमत्कार, पाण्डित्य प्रदर्शन की प्रवृत्ति और कृत्रिमता से आच्छादित है। अपने काव्य की स्वयं प्रशंसा करते हुए श्री हर्ष ने उसे प्रथम सर्ग के अन्त में 'श्रृंगार रचना से चारु'[3] घोषित किया है, तो अन्तिम सर्ग के अन्त में अतिशय सरस होने से 'मधु-रस बरसाने वाला'[5] कहा है। दोनों ही विशेषण काव्य को सौन्दर्यमय बनाने से सम्बद्ध कवि इच्छा के परिचायक हैं।

नैषध में 'सुन्दर,' 'सौन्दर्य' और उसके पर्यायों का प्रयोग

श्रीहर्ष ने नैषध[2] में सुन्दर, सौन्दर्य और उनके वाचक व्यञ्जक शब्दों का प्रयोग किया है। इन शब्दों का प्रयोग सिद्ध करता है कि कवि को सौन्दर्य के विविध रूपों और भंगिमाओं का पूर्णतया ज्ञान था। सुन्दर (१/२३) और उसके अर्थ का वाचन करने वाले पेशल (१/६६), चारु (१/७३), कान्त (४/३६), रम्य (१४/५१), मञ्जुल (१/७६), इत्यादि शब्दों का प्रयोग नैषध में पर्याप्त रूप में हुआ है। सौन्दर्य-विषयक भावों और सौन्दर्य के विविध पक्षों को व्यक्त करने वाले शब्दों के प्रयोग का भी अभाव नहीं है। श्री (१/२४, १/२६, ३/३२, ५/१३१, १०/२४, १५/२७), रूप (१/३३, २/४५, ६/४३, १०/४८), शोभा (१/४३, २/२१), कांति (१/४२, २/३१), लक्ष्मी १/११७, २/१०७, ६/१०१, ८/८९), रामणीयक (१/७६, २/४४, ५/६५, ९/५९), प्रभा (१/१२२, २/३२), कमनीयता (२/१८), रुचि (२/२३, ४/६७, ९/११९), सुषमा (२/२७, ५/४६, ७/५१, १५/५४), चारुता (२/२७), भा (३/२६), सौभाग्य (३/४६), लावण्य (३/१०९, ७/१२, ७/८९), सुभगत्व (५/५४),

3. श्रृंगारभंग्या महाकाव्ये चारुणि नैषधीयचरिते। १/१४५
4. यत्काव्यं मधुवर्षि...। २२/१५३
5. नैषध से दिए गए सभी उद्धरण 'नैषधमहाकाव्यम्' के चौखम्बा संस्कृत संपादित सीरीज से प्रकाशित और पं० हरगोविन्द शास्त्री द्वारा सम्पादित है।

सम्पादित हुए रूपधेय (५/६३), कामनीयक (५/६४), प्रैयरूपक (५/६६), रूप श्री (६/५४), द्युति (७/३०), सौन्दर्य (६/३१, ८/४३), इत्यादि शब्दों का प्रयोग कवि ने यथास्थान इन शब्दों से वाच्य सौन्दर्य के स्वरूप, प्रशंसा अथवा प्रभाव आदि को ध्यान में रखकर किया है। निश्चय ही इनके पृथक्-पृथक् प्रयोगों से सौन्दर्य के गोचररूप एवं मनोग्राह्य-रूप से कवि की अभिज्ञता प्रकट होती है।

विविध रूप-वर्णनों में सौन्दर्य-दर्शन

सौन्दर्य रूपाश्रित होता है। इसीलिए प्रायः रूप के बिना सौन्दर्य की अभिव्यक्ति नहीं होती है तभी कवि के सौन्दर्य-बोध की गवेषणा का आधार प्रमुखतया काव्य में कवि द्वारा प्रस्तुत विविध रूप-वर्णन ही हुआ करते हैं। सरस कवि श्रीहर्ष द्वारा नैषध में किए गए वस्तु, व्यक्ति, स्थान और अवस्था आदि से सम्बद्ध विविध चित्रण अधिकांशतया उनकी भव्य कल्पनाओं से समृद्ध हैं। अनेकानेक रूपों में दिव्य और असाधारण सौन्दर्य का आभास श्रीहर्ष के व्यापक सौन्दर्य बोध का निदर्शन है। प्रकृति के सौन्दर्य के अन्तर्गत उन्होंने राजा नल के उपवन की रमणीयता,[6] उपवन में स्थित और समुद्र-शोभा को चुराने वाले क्रीडासर की श्रेष्ठता,[7] प्राची की मुस्कान से युक्त प्रभात की सुषमा,[8] संध्या की अरुणिम आभा[9] और धवल चन्द्र तथा चन्द्रिका की अतिशय सुन्दरता[10] का विस्तृत और आलङ्कारिक वर्णन किया है। भौतिक सौन्दर्य के अन्तर्गत स्वर्ग के समान सुशोभित,[11] स्वर्ग एवं पाताल दोनों से अधिक रमणीय तथा पृथिवी की भूषणरूपिणी[12] कुण्डिनपुरी की श्री का इकतीस श्लोकों[13] में सूक्ष्म और विशद वर्णन किया है। तीनों लोकों के पण्डितों से सुशोभित[14] स्वयम्बर सभा का चित्रण किया है। कलागत सौन्दर्य के अन्तर्गत नैषध में संगीत[15], नृत्य,[16]

---

6. निवेद्यमानं वनपलापाणिना व्यलोकयत्काननरामणीयकम्। १/७६
7. पयोधिलक्ष्मी मुषि केलिपल्वले…। १/११७
8. जय जय महाराज! प्राभातिकीं सुषमामिमाँ सफलयतमाम्। १६/२
9. तस्येव संध्या रुचिरास्रधारा..। २२/६
10. २२/३६ इत्यादि।
11. क्वचन द्यौरनुबिम्बितेव या। २/७६
12. अधराय कृता ययेव सा विपरीताऽजानि भूमिभूषया/२/८४
13. २/७४-१०५
14. जगत्रयी पण्डितमडिण्तैषा सभा। १०/७२
15. १/५२, १५/१७
16. ११/६, १२/१६

नाट्य,[17] चित्र[18] शिल्प[19] इत्यादि का यथास्थान पर्याप्त उल्लेख है। श्रीहर्ष ने महाकाव्य में मानव और मानवेतर प्राणियों के सौन्दर्य का विशेष मनोयोग से चित्रण किया है। संदेशवाहक मानसरोवर निवासी स्वर्णिम राजहंस पक्षियों में अदृश्य सौन्दर्य को धारण करता है[20], दमयन्ती की सखियाँ रूप-सौन्दर्य में अप्सराओं के समान हैं[21]। सरस्वती[22] और इन्द्रादि देवताओं[23] के रूप सौभाग्य का भी कवि की लेखनी से यथास्थान विशद चित्रण किया है महाकाव्य का नायक नल तो रूप, गुण और सुशीलता का परमाश्रय ही है। उसके अद्भुत और सहज रूप-सौन्दर्य का वर्णन करते हुए श्रीहर्ष ने सौन्दर्य के विविध रूपों की अभिव्यञ्जना की है कवि के अनुसार विलक्षण एवं लोकोत्तर शोभा नल की विशेषता है।[24] नैषध की नायिका दमयन्ती श्री हर्ष द्वारा चित्रित मानवीय-रूप सौन्दर्य की सर्वोत्कृष्ट कल्पना की सजीव प्रतिमा है। कवि ने महाकाव्य में उसके सौन्दर्य को बहुशः और विविध प्रकार से अंकित किया है यहाँ मुख्यतया दमयन्ती के रूप वर्णन के आधार पर ही श्रीहर्ष की सौन्दर्य-परिकल्पना के अध्ययन का प्रयास किया जाएगा।

दमयन्ती का रूप-सौन्दर्य

नैषध काव्य का प्रधान रस 'शृंगार' है। साहित्य के क्षेत्र में शृंगार रस का आलम्बन 'नारी-सौन्दर्य' ही है, इसीलिए श्रीहर्ष दमयन्ती के रूप-सौन्दर्य का सूक्ष्म और प्रसंगानुसार विवेचन करते हैं। बाह्य रूप-सौन्दर्य में अङ्गाङ्ग-सौष्ठव के अतिरिक्त सुकुमारता, कोमलता, मृदुता, स्निग्धता आदि सौन्दर्य के धर्मों पर भी कवि ने विशेष ध्यान दिया है। प्रत्येक अंगकी सौन्दर्यपरक विशेषताओं के निरूपणार्थ नख-शिख-वर्णन परम्परा का अनुसरण किया है। दमयन्ती में ही सौन्दर्य के पूर्ण उन्मेष का दर्शन करते हुए सृष्टिगत समस्त लावण्य उसी में मूर्तिमान माना है। उसके रूप-विधान की संरचना कैसे और किसके द्वारा हुई? किन तत्त्वों से उसका निर्माण हुआ? इत्यादि जिज्ञासाओं द्वारा उन्होंने

---

17. नैषध १८/२२
18. ६/६४, १८/२५
19. २०/१३५
20. न जातरूपच्छदजातरूपता द्विजस्य दृष्टेयमिति स्तुवन् मुहुः। १/१२६
21. ध्रुवमप्सरसोऽवतीर्य यां शतमध्यासत तत्सखीजनः। २/६७
22. १०/७४/-८८
23. १/१६ इत्यादि
24. चिह्नैः किमन्यैरथवा तवेयं श्रीरेवेताभ्यामधिको विशेषः। ८/२५

सौन्दर्य के रहस्य को भेदने का प्रयास किया है। स्वयंवर में नृपतिगण इस विषय में परस्पर विचार करते हुए कहते हैं, "यह मदन की ही कृति है, विधि की नहीं क्योंकि इसका शिल्प अन्य शिल्पकारों से पराजित नहीं हो सकता। ब्रह्मा तो रूप निर्माण के विषय में मदन-किंकर यौवन से ही पराजित हो जाते हैं"।[55] अन्यत्र वे कहते है कि इसकी रचना ब्रह्मा ने न तो अपने कर्कश हाथों से की है और न अपने कठोर मन से।[26] कवि ने नल के मुख से दमयन्ती के रूप-सौन्दर्य की सृष्टि के सम्बन्ध में अपनी धारणा व्यक्त की है, "ब्रह्मा ने किसी पात्र में रखे गए सम्पूर्ण सौन्दर्य से तुम्हारे मुख को बनाया है। और पात्र को पोछते हुए उसमें लग्न शेष सौन्दर्य से चन्द्रमा को बनाया है और इन दोनों को बनाने के बाद हाथ धोने से पानी में गिरे हुए उसी सौन्दर्य के लेश से वे अभी तक कमलों को बना रहे हैं"[27] यहाँ दमयन्ती के रूप में सृष्टि के समग्र सौन्दर्य को एकस्थ देखने की कवि-कल्पना कालिदास की शकुन्तला विषयक कल्पना के समकक्ष है।[28] इससे नायिका के सौन्दर्य की पूर्णता भी ध्वनित होती है। अतः श्रीहर्ष की सौन्दर्य परिकल्पना में 'दमयन्ती' नारी-सौन्दर्य की सम्पूर्णता का प्रतीक है।

वस्तुतः रूप और उसका सौन्दर्य एक इकाई है। किन्तु समीक्षा की सुविधा के लिए प्रायः रूप के दो पक्ष किए जाते हैं—बाह्य और आन्तरिक।[29] तदनुसार श्रीहर्ष द्वारा वर्णित दमयन्ती के बाह्य-सौन्दर्य और अन्तःसौन्दर्य की विवेचना की जा सकती है।

बाह्य-सौन्दर्य

बाह्य-सौन्दर्य के अन्तर्गत रूप के कई पक्ष आ जाते हैं, जैसे (१) समष्टि रूप, (२) अंगांग सौन्दर्य, (३) कतिपय अवयवों का एक साथ विशेषतया प्रतिपादन, (४) वर्ण और (५) रूप के धर्म इत्यादि।

---

25. कृतिः स्मरस्यैव न धातुरेषा नास्या हि शिल्पी तरकारुजेयः।
    रूपस्य शिल्पे वयसा स वेधा निर्जीयते स स्मर किंक्करेण। /१०/१३१
26. इमां न मृद्वीमसृजत् कराभ्यां वेधाः···श्रृंगारधारो मनसा न···/१०/१२७
27. लावण्येन तवास्यमेव बहुना तत्पात्रमात्र स्पृशा
    चन्द्रः प्रोञ्छनलब्धताऽर्द्र मलिनें नारन्भि शेषेण तु।
    निर्माय द्वयमेतदप्सु विधिना पाणी खलु क्षालितो
    तल्लेशैरधुनाऽपि नीरनिलयैम्र भोजमारभ्यते।। २२/१४२
28. रूपोच्चयेन मनसा विधिना कृतानु अमि शाकुः २/९
29. सौन्दर्यतत्त्व निरूपण, डॉ० एस० टी० नरसिंहाचारी, दिल्ली, १९७७, पृ० ५७।

[१] रूप की समग्रता

दमयन्ती की रूपाकृति अपूर्व सौन्दर्य से सम्पन्न है, इसीलिए कवि ने उसे 'अपूर्व सुन्दरी' ५/२७ 'अमूल्य स्त्रीरत्न' ५/२६ और 'अमरकाम्यमाना' २/४६ रूप में चित्रित किया है। उसके नाम के औचित्य पर प्रकाश डालते हुए हंस ने नल को बताया कि राजा भीम ने तपस्वी 'दमन' ऋषि से त्रिकाल तथा त्रिलोक में अनन्त सौन्दर्यादि गुणों से सम्पन्न कन्या को वर-रूप में प्राप्त किया था। २/१७, वह कन्या अपनी शरीर-शोभा से त्रिलोक की सुन्दरियों के सौन्दर्य[30] अभिमान का दमन करने वाली हुई। इसीलिए उसका नाम 'दमयन्ती' पड़ा।[1] वह तो गुण समुद्र राजा भीम से उत्पन्न साक्षात् लक्ष्मी ही है।[31] अन्यत्र राजहंस ने दमयन्ती को सुन्दरता के स्वरूप का आश्रय कहा है।[32] इसी रूपातिशय के आधार पर दूत रूप नल बिना किसी से पूछे सखी समूह में दमयन्ती को पहचानने में समर्थ हुए थे[33]।

अनेक बार कवि की सौन्दर्य चेतना ने उसके रूप में प्राकृतिक लावण्य की अनुभूति की है, उसे वसन्त ऋतु की विशिष्ट शोभा के समान कहना[34], उसके शरीर को कदम्ब पुष्प मानना,[35] स्नानान्तर उसे वर्षा के अन्त और शरद के प्रारम्भ दोनों ऋतुओं के सन्धिकाल की सन्ध्या के समान शोभायमान कहना[36] कवि की अलंकार-प्रियता के साथ-साथ इसी तथ्य के पोषक हैं। दमयन्ती के समग्ररूप की परम रमणीयता और असाधारणतया की चर्चा करने वाला एक श्लोक विशेषतया उल्लेखनीय हैं ! जिसमें नल ने दमयन्ती के अलोक सामान्य रूप पर विचार किया है, विधाता की दमयन्ती से पूर्व की गई समस्त ललना-सृष्टि दमयन्ती की रचना के लिए अभ्यास रूप थी और जो वर्तमान तथा भावी ललना-निर्माण है और होगा, वह दमयन्ती को विजय कीर्ति देने के लिए है कि विधाता दमयन्ती सी सुन्दरी फिर न बना सके'।[37]

[२] प्रत्यंग सौष्ठव

आकृति-सौन्दर्य अङ्गाङ्ग के सौष्ठव पर आश्रित होता है। फिर नख-शिख

30. उदियाय यतस्तनुश्रिया दमयन्तीति ततोऽभिधां दधौ। २/१८
31. श्रियमेव परं धराधिपाद् गुणसिन्धोरुदितामवेहि ताम्। २/१९
32. तावद्रूपस्वरूपातिशयाश्रयश्च। ३/४७
33. अपृष्ट एव स्फुट माच चक्षे स कोऽपि रूपातिशयः स्वयं ताम्। ६/७३
34. नृपेऽनुरुपे निजरूपसम्पदाम्···/१/३३; ३/४९
35. ९/१३९
36. १५/२१
37. पुराकृतिस्त्रैणमिमां विधातुमभूद्विधातुः खलु हस्तलेखः : ७/१५

वर्णन परम्परा का निर्वाह करने के कारण श्रीहर्ष ने सर्वाङ्ग सुन्दरी दमयन्ती के 'चिकुर' से लेकर 'नख' तक[38] प्रत्येक अवयव के सौन्दर्य का विस्तार से वर्णन किया है। इसमें विलास और समृद्धि के राजसी वातावरण के प्रभाव का विशेष महत्त्व है। अंग-सौन्दर्य के अंकन के लिए श्रीहर्ष ने परम्परा प्राप्त उपमानों के अतिरिक्त नई उद्भावनाएं भी की हैं। ये चित्रण नवीन कल्पनाओं से अतिरञ्जित हैं। इनके द्वारा नारी-सौन्दर्य सहजतया वैभवविलास और नागरिक संस्कारिता से संयुक्त प्रतीत होता है। नखशिख वर्णन कवि की सौन्दर्य व्यञ्जना के साथ चमत्कार प्रदर्शन का साधन भी है। कहा जा सकता है कि दमयन्ती के प्रत्यंग रूप-वर्णन में कवि की सौन्दर्य दृष्टि प्रधानतया बहिर्मुखी आकर्षण से आबद्ध रही है।

श्रीहर्ष की कल्पना है कि विदर्भ राजकुमारी के सम्पूर्ण अंगों में इतनी अधिक शोभा व्याप्त है कि उसे तो सहस्र नेत्रों वाला इन्द्र ही देख सकता है।[39] इसके प्रत्यंग में वर्तमान अधिकता वाली लावण्य की सीमा इसकी सेवा करती है।[40] इसके अंग कई गुणों में अधिक श्रेष्ठ हो गये, इसलिए चन्द्रादि से उपमा देना इनका अपमान करना है।[41] दमयन्ती के केश कुटिल और काले है(७/२१) वे मोर के पंखों से भी अधिक सुन्दर हैं(७/२२)चामर से उनकी समानता कौन करें? (२/२०)। उसके भ्रूद्वय कृष्णवर्ण और काम चाप के समान जगन्मोहक हैं (७/२४, २/२८)। कामदेव ने अपने दो बाणों को ही इसके नेत्र कमल के पद पर अभिषिक्त किया है(७/२७)। इत्यादि प्रत्येक अंग का विशद, आलंकारिक और अत्युक्तिपूर्ण वर्णन करते हुए भी श्रीहर्ष ने सर्वाधिक महत्व दमयन्ती की मुख श्री को ही दिया है कवि की उत्प्रेक्षा है कि दमयन्ती के मुख को बनाने के लिए ब्रह्मा ने इन्दुमण्डल के मध्य से सार का ग्रहण किया,उसीसे मानो चन्द्रमा विलयुक्त हो गया और उससे ही वह मध्य में आकाश के नीलेपन से युक्त दिखता है।[42] क्षय-कान्ति चन्द्र की अपेक्षा स्थिर कान्ति दमयन्ती का मुख श्रेष्ठ है ७।५६ । अन्यत्र कवि की उद्भावना है कि ब्रह्मा ने इसके मुख कमल को सम्पूर्ण कमल समूह का सम्राट बनाया है।[43]

---

38. इति स चिकुरादारभ्यैतां नखावधि वर्णयन्। ७/१०८
39. सहस्र नेत्रान्न पृथङ् मते मम त्वदंग लक्ष्मीमवगाहितुं क्षमः। ६/५२
40. प्रत्यङ्ग संगस्फुट लब्ध भूमा लावण्य सीमा यदि यामुपास्ते। ७/१२
41. अस्या स्ततः स्यात्तुलनापि नाम वस्तु त्वमीषा मुपमावमानः। ७/१४
42. हृतसारमिवेन्दुमण्डलं दमयन्ती वदनाय वेधसा।
    कृतममध्यबिलं विलोक्यते धृतगम्भीर खनी खनीलिम॥ २।२५
43. व्यधत्त धाता मुख पद्मस्याः सम्राजमम्भोजकुलेऽखिलेऽपि॥ ७।५४

श्रीहर्ष ने कुछ विशेष अवयवों की कान्ति का सामूहिक वर्णन भी किया है, जिसमें प्रायः उन अंगों का समान गुण या आकर्षण अथवा कवि की कल्पना का समान आधार विशेष कारण रहा है। जैसे कवि कहते हैं कि 'अपने उपमान-भूत समस्त वस्तुओं को जीतने वाले कान, नेत्र दांत, ओष्ठ बाहु, हाथ और पैर आदि के अपने समान दूसरे के न होने के अभिमान से कुपित होकर ही ब्रह्मा ने वहीं पर दूसरे कान आदि बना दिये।[44] यहाँ इन अंगों के समान किसी पदार्थ के न होने का भाव व्यञ्जित है। अन्यत्र दमयन्ती के नखादि अवयवों का उल्लेख कल्पवृक्ष के विभिन्न अवयवों के रूप में हुआ है—'कल्पवृक्ष कितना अद्भुत है, तुम्हारी अंगुलियों के सुन्दर नख उसके अंकुर पत्र हैं, तुम्हारी भृकुटियाँ उसके दो पत्ते हैं, तुम्हारा अधर उसका मध्य दल है, तुम्हारे मृदुल पाणि उसके नूतन पल्लव हैं, तुम्हारी मुस्कान उसकी कलिका है, तुम्हारे शरीर की मृदुता उसका पुष्प है तथा तुम्हारे उरोज उसके फल हैं"।[45]

दमयन्ती के बाह्य-सौन्दर्य के वाचक विशेषण और सम्बोधनों को भी दो कोटियों में रखा जा सकता है; कुछ उसके रूप-सामान्य को प्रकट करते हैं, जैसे रूपामृतवापि ! (१२।७८), लावण्य भूः (१३।३४), साधु लक्ष्मी (१६।१२), हरदार सुन्दरी (१८।२४), उर्वीवलयोर्वशी (१२-२७) इत्यादि कुछ अंग-परक सौन्दर्य का संकेत करते हैं, जैसे इन्दुमुखी ! (११।६०), सरोजमुखी ! (११।१०२), तिलप्रसवनासिकि ! (११।६७), मृगेक्षणा (११।८२), एणलोचने (१२।१५), सुदती (१६।७), रुचिर कीर्ण !' (१३।८०)।

[३] **वर्णकान्ति**

यद्यपि रंग का अपना कोई आकर्षण नहीं है। तथापि शारीरिक सौन्दर्य-वर्णनों में उसको पर्याप्त महत्त्व दिया जाता है। वस्तुतः सौन्दर्य तो वर्ण की दीप्ति या उज्ज्वलता पर आधारित होता है। श्रीहर्ष ने दमयन्ती के रूप-सौन्दर्य के औचित्य को विस्मृत नहीं किया है। दमयन्ती हरिद्रा में रंगे हुए या सुवर्ण के समान कान्ति वाली है।[46] यही नहीं, उसके दांत मोती के समान उज्ज्वल हैं (७।४६), केश अत्यन्त काले हैं (७।२२) और उसके नेत्रों के लिए सित-असित वर्ण वाला लावण्यरूपी द्रव्य ब्रह्मा ने क्रमशः कदली गर्भ और कमल पत्र से लिया है (७।३१)।

[४] **बाह्य सौन्दर्य के धर्म**

श्रीहर्ष ने दमयन्ती के रूप-वर्णन के संदर्भ में यथास्थान बाह्य सौन्दर्य

44. कर्णाक्षिदन्तच्छद बाहुपाणि पदादिनः स्वाखिल तुल्यजेतुः।
उद्ग ग भागद्वयताभिमानादिहैव वेधा व्यधित द्वितीयम् ॥ ७।१०२
45. ३।१२०-१२१
46. हारिद्रनिभ प्रभेयम्। ७।१३

के अंगभूत गुण एवं धर्मों का भी प्रतिपादन किया है, जिनके द्वारा ही रूपाकृति आकर्षक और सजीव होती है। नारी-सौन्दर्य के प्रधान तत्त्व हैं—सुकुमारता और कोमलता। दमयन्ती कृशांगी है (६।११)। उसके दो अंगों के जोड़ों की उच्चता-नीचता मांसल होने से ज्ञात नहीं होती है ७।१३। अंगों की गम्भीरता उच्चता (७।८५), विशालता (७।७७) आदि धर्मों का उल्लेख श्रीहर्ष ने अपने सौन्दर्य-बोध के साथ-साथ सामुद्रिक-शास्त्र में निर्दिष्ट शुभ लक्षणों को ध्यान में रखकर किया है। उन्होंने नेत्र शोभा के अन्तर्गत श्यामता, विशालता, आदि का विशेषतः वर्णन किया है—'दमयन्ती के नेत्रों ने अपने श्यामत्व गुण से कमल को, विशालत्व गुण से हरिणियों के नेत्रों और अंजनयुक्त होने पर कृष्णश्वेत गुण से खंजरीट को जीत लिया है २/२३। कवि की उद्भावना है कि दमयन्ती के चंचल स्वभावनेत्र कर्णान्त तक जाकर परस्पर में अवश्य मिल जाते, किन्तु कान-कूप में गिरने का भय ही बाधा बन गया है (७/३४)।

अन्तः सौन्दर्य

सौन्दर्य केवल शरीर का ही गुण नहीं है। शरीर-सौन्दर्य के ऊपर चेतनाक सौन्दर्य (मानसिक सौन्दर्य) की सत्ता सौन्दर्य-शास्त्रियों ने स्वीकार की है और उसके भी ऊपर नैतिक सौन्दर्य और प्रज्ञात्मक सौन्दर्य की।[47] सौन्दर्य की परिपूर्णता उसके सभी रूपों के सम्यक् सामंजस्य पर निर्भर है। अन्तःसौन्दर्य भी स्वाभाविक रूप से आकृति के माध्यम से ही व्यक्त होता है। उसकी न्यून या अधिक मात्रा से ही रूप का सौन्दर्य घटता बढ़ता है। श्रीहर्ष ने दमयन्ती के रूप में अन्तर्बाह्य सुन्दरता की सर्वांगपूर्ण प्रतिभा की विराट उद्भावना की है, यह सही है कि नायिका के शारीरिक-सौंदर्य वर्णन में उनकी विशेष रुचि है, किन्तु उसके अन्तःसौन्दर्य पर भी उनकी दृष्टि पड़ी ही है। दमयन्ती अतिशय रूप-सौन्दर्य की अधिष्ठात्री है क्योंकि वह रूप-श्री के साथ-साथ स्मितश्री (७।४३, १२।४१), वाङ्माधुर्य (७।४७) शोभन-दृष्टि (७।२८) से भी सम्पन्न है। उसकी सुन्दर स्मित, दृष्टि, सुस्वर, शरीर कान्ति का एक साथ वर्णन कवि ने इन्द्र द्वारा करवाया है[48]—यह दमयन्ती स्मित से गौरी, दृष्टि से हरिणी, सुस्वर कण्ठ की कान्ति से वीणावती और शरीर कान्ति से हेमा है। दमयन्ती की वाणी कोकिला की वाणी से भी अधिक मृदु हैं (७/४८)। इसकी वाणी ज्ञानपूर्ण भी है क्योंकि इसके कण्ठ में चतुर सरस्वती निवास करती है।[49] कवि ने (२१/१२८-१४३) नलमुख से दमयन्ती के वचन-

47. भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की भूमिका, डॉ० नगेन्द्र, दिल्ली १९७४, पृ० २१
48. स्मितेन गौरी हरिणी दृशेयं वीणावती सुस्वर कण्ठभासा।
हेमैव कायप्रभयांगशेषैस्तन्वी मति क्रामति मेनकाऽपि॥ १०/१३४
49. कण्ठे वसन्ती चतुरा यदस्याः सरस्वती। ७/५०

माधुर्य का वर्णन किया है—'तुम्हारी वाणी कोई अनिर्वचनीय गुणवाली लोकोत्तर उज्ज्वल रस की नदी है[50],तुम्हारी वाणी अमृत-समुद्र की प्रवाहरूप है[51] इत्यादि। अन्यत्र स्पष्ट रूप से श्रीहर्ष ने दमयन्ती को सूक्ति में अत्यधिक रमणीय ('प्राकम्य' नामक सिद्धि से रमणीय)कहा है।[52] उनकी कल्पना है कि ब्रह्मा ने वीणा के समस्त सारभाग को लेकर इसके कण्ठनाल को रचा है २१/११४ श्रीहर्ष ने वचन में रमणीयता(२/५२)के अतिरिक्त विचारचारुता को भी महत्त्व दिया है। (२/१५) स्निग्ध और भावप्रेरित स्मित की मधुरिमा का सौन्दर्य के अन्त-र्मुखी पहलू में विशेष स्थान है। स्मित उल्लास की अभिव्यक्ति का प्रधान साधन भी है। दमयन्ती 'शुचिस्मिता' सुन्दरी है। (२/४३), वह स्मित में लाघवता [अथवा 'लघिमा' नामक सिद्धि] को धारण करती है।[53]

यही नहीं, दमयन्ती में उदारता, सहृदयता शालीनता आदि सात्विक गुण विद्यमान हैं। वरमाला पहनाने में दमयन्ती की लज्जा उसकी शालीनता की परिचायक है (१४/२६,२८)। वह विदुषी है तभी देवों के स्वार्थी और लोभी स्वभाव को भली भांति जानती है। उदारहृदया होने से प्रत्यक्षरूप से अपकार करने वाले देवों के प्रति भी श्रद्धा रखती है (१४/१)। चारित्रिक गुण उसकी अन्तः प्रकृति को सुन्दर बनाते हैं।

श्री हर्ष ने रूपाकृति के सौन्दर्य के साथ अन्तः प्रकृति की सुन्दरता का अभिन्न सम्बन्ध माना है। सामुद्रिक-शास्त्र का मत है कि जिसमें सुन्दर रूप होता है उसमें सुन्दर गुण भी होते हैं।[54] हंस में सुन्दर रूप और गुणों को देखकर कवि ने नल द्वारा यही मत व्यक्त किया है—'तुम्हारा रूप अतुलनीय है तुम्हारी सुशीलता अवर्णनीय है रूप में गुण भी होते हैं—इस सिद्धान्त के तुम्हीं प्रत्यक्ष उदाहरण हो' (२/५१)। उनका यह दृष्टिकोण कालिदास की सूक्ति का स्मरण कराता है।[55] कहा जा सकता है कि श्री हर्ष ने बाह्य और आन्तरिक सौन्दर्य की समरसता द्वारा सौन्दर्य के पूर्ण स्वरूप की परिकल्पना की है।

भावसौन्दर्य

भावना और क्रियाशीलता रूप को सजीव बनाकर सौन्दर्य का वर्धन करती है। सात्विक भावनाओं के संचार से रूप सौन्दर्य अधिक दीप्त हो जाता है।

---

50. वाणी मन्मथ तीर्थमुज्ज्वलरसस्रोतस्वती काऽपि ते। २१/१४१
51. तव तरुणि! वाणीयं सुधासिन्धुवेणी।२१/१४२
52. सूक्तौ प्राकाम्यरम्या। २१/१४५
53. स्मितधृतलघिमा···/२१/१४५
54. यत्राकृतिस्तत्र गुणा वसन्ति। नै० १।५१ की नारायण कृतटीका।
55. न तादृशा आकृतिविशेषा गुणविरोधिनो भवन्ति। अभि० शा०४।१ से ऊपर

दमयन्ती रूपवर्णन के सन्दर्भ में श्रीहर्ष ने यत्रतत्र मनोवृत्ति के सौन्दर्य और कर्मगत सौन्दर्य के मार्मिक दृश्य उपस्थित किए हैं। उन्होंने हंस-ग्रहण की भावना वाली 'भाविनी' दमयन्ती को परिश्रम के जल की बूंदों से भूषित अंगों वाली (३/१२) कहा है। स्वयंवर सभा में नल को जयमाला पहनाते समय उत्पन्न हुए दमयन्ती के सात्विक भावों का कवि ने विशद और विस्तृत वर्णन किया है— 'रोमांकुरों से उच्चावच सम्पूर्ण शरीर वाली दमयन्ती कामदेव के बाणाभ्यास की वेदी के समान शोभने लगी।[56]

मनुष्य के क्रियाकलाप भी रूप में परिवर्तन लाकर सौन्दर्य का वर्धन या विघटन करते हैं। दमयन्ती के कर्म सौन्दर्यँ की अभिव्यंजना करने के हेतु ही श्रीहर्ष ने उसकी 'चाल' की शोभा का रूप प्रतिपादन किया है। वह अपनीं गति से गजराज को भी विजित करने वाली है (७/१०१,११७३)।

श्रीहर्ष के सौन्दर्यानुभूति से सम्बद्ध दृष्टिकोण

श्री हर्ष ने अपनी काव्यमय शैली में सौन्दर्यानुभूति का भी अत्यन्त सूक्ष्म-गहन विश्लेषण किया है। दमयन्ती के रूप-सौन्दर्य को देखकर नल, राजाओं और देवों ने अनेक प्रसंगों में सौन्दर्य की जो अनुभूति और अभिव्यक्ति की है, उसके आधार पर सौन्दर्यानुभूति के स्वरूप के सम्बन्ध में श्रीहर्ष के दृष्टिकोण का अध्ययन किया जा सकता है।

डा० नगेन्द्र के अनुसार सौन्दर्यानुभूति एक प्रकार की सुखद ऐन्द्रिय-मानसिक अनुभूति है। दमयन्ती को देखकर नल की दृष्टि का आनन्दाश्रु परम्परा में निमग्न होना (७।२) सौन्दर्यानुभूति है। हंस द्वारा दमयन्ती का वर्णन सुनकर ही नल द्वारा उसका प्रत्यक्ष अनुभव करना (२।५४), नल का 'कला' से दमयन्ती की मुख शोभा का वर्णन सुनने की अभिलाषा व्यक्त करना (२०।३०), राजाओं द्वारा दमयन्ती के रूप-सौन्दर्य के प्रत्यक्ष अनुभव को व्यक्त करना (१०।११४) इत्यादि से ध्वनित है कि श्रीहर्ष इस महत्त्वपूर्ण तथ्य से सहमत है कि सौन्दर्यानुभूति स्पष्टयता दृष्टि श्रवण आदि से होने वाली ऐन्द्रिय अनुभूति है।

नैषध में कवि ने सौन्दर्यानुभूति के कई तत्त्वों की रमणीय व्यञ्जना की है। नल को दमयन्ती के रूप-सौन्दर्य की अनुभूति परम-आह्लाद के रूप में होती है (७।२)। सुन्दरी दमयन्ती के रोमाग्रमात्र को देखकर उन्हें अद्वैत ब्रह्म का आनन्द प्राप्त होता है (७।५७)। नैषध में सौन्दर्यानुभूति के अनिवार्य तत्त्व 'आनन्द' के अतिरिक्त 'विस्मय' का उल्लेख भी हुआ है। कवि ने दमयन्ती और उसकी सखियों को देखने के अनन्तर नल का मन प्रमोद और विस्मय से पूर्ण बताया है (७।६)। दमयन्ती अपने सौन्दर्य के देखने वालों के आश्चर्य-समुद्र को बढ़ाती है

---

56. रोमाङ्करैर्दन्तुरिता खिलाङ्गीरम्याधरा सा सुतरां विरेजे। १४।५१

(१०।९३)स्वयंवर—मण्डल में उसके शरीर सौन्दर्य को देखकर आश्चर्य से युक्त सभी राजाओं के शरीर हर्ष से पुलकित हो जाते हैं(१०।१०९-१११)। सौन्दर्य की अनुभूति में 'आकर्षण' का चित्रण नैषध में विशेषतया किया गया है। कवि की कल्पना कि परम शोभावती दमयन्ती की रचना करने के बाद ब्रह्मा ने ऊपर उठाकर उसके मुख का अवलोकन किया था,[57] निश्चय ही सुन्दर विषय के आकर्षणत्व और प्रमाता का आकर्षणीयत्व प्रतिपादन करती है। दमयन्ती वस्तुतः धन्य है जिसने अपने उदार गुणों से नल को आकृष्ट किया है।[58] श्रीहर्ष ने दमयन्ती को अपने सौन्दर्य के द्वारा विभिन्न दिशाओं से राजाओं को आकृष्ट करने में मन्त्रसिद्ध विद्या के समान कहा है।[59] उसके सौन्दर्य से तो इन्द्रादि देवता तक आकर्षित हुए हैं।[60] सौन्दर्यानुभूति की एक दूसरी स्थिति, जिसमें रूप के प्रति आकृष्ट मन में सौन्दर्य के अन्तर्दर्शन के प्रति कौतूहल उत्पन्न होता है, श्रीहर्ष द्वारा दमयन्ती-सौन्दर्य की नलकृत अनुभूति के सम्बन्ध में व्यक्त की गई है।[61] यही नहीं, उसके रूप से आकर्षित नृपगण भी उसके सौन्दर्य का रहस्य जानना चाहते हैं।[62] दमयन्ती को देखते हुए राजाओं की उत्कण्ठा उत्तरोत्तर बढ़ती ही जाती है।[63]

अतः सौन्दर्यानुभूति के स्वरूप से अवगत श्रीहर्ष नैषध में यथास्थान उसके मुख्य तत्त्वों को अभिव्यक्त करने में सफल रहे हैं।

उपर्युक्त विवेचन से सिद्ध है कि श्रीहर्ष की सौन्दर्य के सृजन और निरूपण में अद्भुत क्षमता है। दमयन्ती के सौन्दयांकन में रूपाकृति और नख-शिख वर्णन को प्रधानता देते हुए भी वे सौन्दर्य के पूर्ण स्वरूप से सुष्ठुरूपेण परिचित माने जा सकते हैं। निस्सन्देह नवीन और चमत्कृत व्यञ्जनाओं को माध्यम बनाकर भी श्रीहर्ष ने दमयन्ती के रूप-वर्णन के सन्दर्भ में अपनी व्यापक और विशद सौन्दर्य परिकल्पना को व्यक्त किया है।

57. विलोकितास्या मुखमुन्नमय्य किं वेधसेयं सुषमा समाप्तौ। ७।५१
58. धन्याऽसि वैदर्भि ! गुणैरुदारैर्यया समाकृष्यत नैषधोऽपि। ३।११६
59. दिगन्तरेभ्यः पृथिवी पतीनामाकर्ष कौतूहल सिद्धविद्याम्। १०।९२
60. ८।५८
61. २२।१४२,
62. १०।१२७, १३१
63. १०।१००

Aesthetics in Sanskrit Literature

(LATE) Prof. SADHU RAM

Aesthetics is the study of mind and emotions in relation to the sense of beauty in nature, living beings and art. It is dependent on the sense of perception and its reaction on the mind of the perceiver, particularly on the mind of a man of taste. In Sanskrit rhetorics, aesthetics is nothing but *Rasa* which also means 'taste'. Physical taste is experienced by our sense organs and varies with each organ. The taste of the tongue is said to be of six kinds, viz., *madhura* (sweet), *katu* (bitter), *kaṣāya* (astringent), *amla* (sour), *lavaṇa* (salt), and *tikta* (pungent).

The emotional tastes, on the other hand, are nine or ten including the *śānta rasa.* They are concerned, not only what is beautiful and agreeable, but also its opposite, the ugly and disagreeable or repulsive. *Śṅgāra* the sentiment of love is considered to be the king of all *rasas.* Love arises when two longing hearts come into contact. It is this contact which is the basis of all the *rasas* and links them with *Śṛṅgāra* which is the source of the highest pleasure.

Aesthetic sense is inherent in man. It is also present in the animals in a rudimentary form, but in some birds it is more developed as is evident from the construction of their nests which they make comfortable by padding and adorning with feathers.

Primitive man lived In the caves, under the trees or shelters. But he was not content with using his place for mere residence. He beautified it by drawing sketches and coloured paintings on the walls and roofs of the caves and shelters. Hundreds of such

rock-shelters have been discovered in the mountain ranges of the Madhya Pradesh. Bhīmbeṭkā is one of the richest places of such shelters in which thousands of paintings and drawings of animal and human figures, hunting and fighting scenes with bow and arrows and other designs. Mostly the students of archaeology and persons interested in the study of antiquities and ancient history are familiar with such discoveries.

The most ancient literary monument of the world are the Vedas which represent a fairly advanced stage of civilization and culture. Vedic poets were the worshippers of nature and in their hymns in praise of the powers of nature they wove numerous aesthetic patterns. Here are a few instances :

गुहा हितं गुह्य गूळ्हम् अप्सु, हस्ते दधे दक्षिणे दक्षिणावान् ।

Alliteration, assonance, rhyme, etc., which come under figures of speech called *anuprāsa*, *yamaka*, etc , in Sanskrit, have an aesthetic charm of their own. In one of the stanzas, Indra, the bounteous, is said to have found Vṛtra hidden in the waters and held him in his right hand. Vṛtra is the demon of drought who has withheld the atmospheric waters. Indra, holding him in his right hand squeezed water out of him and made the earth fertile with rain. Indra is called *dākṣiṇāvān*, the giver of gifts, and it is with the right hand that *dakṣiṇā* is given. Mark the alliterative beauty of the sound *g* in the case of Vṛtra which alludes to *grahaṇa*, taking or usurping, and of the sound *d* in the case of Indra which denotes giving.

Hymns addressed to the Dawn are the most charming, e.g.,

आ घा योषैव सूनर्युषा याति प्रभुञ्जती ।
नरयन्ती वृजनं मद्वद् ईयत उत्पातयति पक्षिणः ।।

"Like lithesome lady Dawn cometh daily, befriending all, and making the birds fly, while the living creatures begin to stir."

How beautifully is portrayed the morning scene at day-break when the birds leave their nests chirping and twittering

in search of food, and footed creatures engage themselves in their daily activities.

Another :

एषा दिवो दुहिता प्रत्यदर्शि ज्योति वसाना समना पुरस्तात् ।
ऋतस्य पत्थाम् अन्वेति साधु प्रजानतीव न दिशो मिनाति ।।

"Lo : from the east hath this Dawn, the daughter of Heaven, appeared all of a sudden, clad in light. Daily doth she follow the path of Cosmic Order. She never fails as if she knows the quarters."

Imagine a beautiful lady, brilliantly clad, descending from the sky to delight the eyes of the onlookers. The aesthetic charm of the scene can be appreciated only by those who rise early in the *Brāhma muhūrta* and stand in the open facing the east.

The music of the succession of the same sound may be illustrated by a verse from Daṇḍin's *Kāvyādarśa*.

सारयन्तम् उरसा रमयन्ती सार-भूतम् उरुसार-धरातम् ।
सारसानुकृत-सारस-काञ्ची सा रसायनम् अ-सारम् अवैति ।।

"A lovely *abhisārikā*, bedecked with gold ornaments and wearing a girdle jingling like the cackle of a crane, while enjoying the warm and close embrace of her lover, cares not a straw for the life saving elixir."

ललित-लवङ्ग-लता-परिशीलन-कोमल-मलय-समीरे
मधुकर-निकर-करम्बित-कोकिल-कूजित-कुञ्ज-कुटीरे ।
विहरति हरिरिह सरस-वसन्ते नृत्यति युवति-जनेन-समं
सखि, विरहि-जनस्य दुरन्ते । सखि मा कुरु मानम् अये !

The Sātavāhana king Hāla, a connoisseur of beauty, had compiled an anthology of Prakrit verses of different poets and of himself, containing 700 stanzas under the title *Gāthā-saptaśatī* or *Gāthā-kośa*. It is a mine of *muktaka* lyrics of rare aesthetic beauty. Almost every verse contains an innuendo, or an oblique hint or a sly remark not apparent from the words, but suggested

by *dhvani* or *vyaṅgya.* Most of the verses are erotic and the commentators have strained to bring out the erotic sense even where it does not exist. Here a few verses may be quoted in their Sanskrit *cāyā* for easy understanding :

श्वश्रु ! तथा-रमणीयम् अस्माकं ग्रामस्य मण्डनीभूतम् ।
लून-तिल-वाटी-सदृशं शिशिरेण कृतं बिसिनी-षण्डम् ।।

"Lawma : that lotus-bed which was an ornament of our village and such a delightful place for a promenade, has been blighted by the frost and made to look like the stubble of a sesame field."

Here the adjective *ramaṇīya*, besides meaning 'delightful' or 'charming', has a covert suggestion of its being a salutary place for a leisurely walk or promenade. The root *ram* also means 'to go, to walk,' of, *ramatā jogī* 'a wandering mendicant.' Another suggestion is that the regret of the young lady at the loss of the lotus-bed is due to her rendezvous having been destroyed where she used to meet her lover.

अमृतमय ! गगन-शेखर ! रजनी-मुख-तिलक ! चन्द्र हे ! स्पृश ।
स्पृष्टो यैः प्रियतमः माम् अपि तैर् एव किरणैः ।।

"O ambrosial Moon : diadem of the sky and an ornamental mark on the face of the lady Night, pray, do thou touch me with the same rays of thine with which thou hast touched my dearest love !"

Here a lonesome lady, longing for the company of her sojourning husband, tries to console herself by establishing an imaginary wireless contact with him through the slender and bright rays of the moon. Such are the ways of love-lorn persons. Compare it with Bhavabhūti's verse in which he makes the wind as the connecting link :

उन्मीलन्-मुकुल-कुन्द-कोष-प्रच्योतद्-घन-मकरन्द-गन्ध-गर्भ !
ताम् ईषत्-प्रचल-लोचनां नताङ्गीम् आलिङ्गन् पवन !
मम स्पृशाङ्गम्अङ्गम् ।।

"Fragrant with the rich scent of the nectar dripping from the nectaries of the opening buds of jasmine, O wind ! having

embraced my beloved whose eye half flirts and body is bendsome; touch every part of my body."

Mark the alliteration in *natāṅgīm*, *āliṅgan* and *aṅgamaṅgam*. The word *pavana* is cleverly placed between *natāṅgīm* and *aṅgamaṅgam* in order to bridge the spacial gulf which separates the lovers. Here it is the husband, as against the wife in the above verse, who is pining for the contact of his beloved wife.

Bhartṛhari, in his *Śṛṅgāra-śataka* has expressed the dichotomy between the enjoyment of the blooming youth of the belles and the retirement into the forest :

किम् इह बहुभिर उक्तैर् युक्ति-शून्यैः प्रलापैः ।
द्वयम् इह पुरुषाणां सर्वदा सेवनीयम् ।
अभिनव-मद-लीला-लालसं सुन्दरीणां
स्तन-भर-परिखिन्नं यौवनं वा वनं वा ॥

"Of what use is this piffle devoid of all reason? Two things alone are fit to be enjoyed by men in this world—the swelling youth of beautiful women who, being weighed down by their full breasts, are longing for the exciting sport of freshly awakened love, or an exile into the forest."

Mark that the word *yauvana* contains in itself the *vana* only with its *yau* which suggests contact from the root *yu* 'to unite', is quite appropriate. For, in order to retire into the forest one has to sever all connections with the allurements of the world.

Again, in his *Vairāgya-śataka*, he repeats the same idea in another form : by saying *ekā bhāryā sundarī vā darī vā*. The alternative for a man is either to enjoy the conjugal love or to repair to a cave for contemplation in seclusion. Here, too, the word *sundarī* contains *darī* by the removal of *su* (with unnecessary *num*), i.e., 'pleasant'. One has to give up one's attachment to pleasures in order to practise meditation.

There is an interesting dialogue between an angry wife and a guilty husband, in *Amaru-śataka* :

"बाले !" "नाथ !" "विमुञ्च मानिनि रुषं," "रोषान् मया किं कृतम् ?"
"खेदोऽस्मासु", "न मेऽपराध्यति भवान्, सर्वेऽपराधा मयि" ।

"तत् किं रोदिषि गद्गदेनवचसा ?" "कस्याग्रतो रुद्यते ?"
"नन्वेतन् मम," "कातवास्मि ?" "दयिता", "नास्मीत्यतो रुद्यते ।।"

"Honey", "Yes, my lord." "Give up thine anger, my furiate love !" "What have I done by being angry ?" "Thy anger hurts me." "Why, thou hast done no wrong to me, the fault is all mine." "Then why dost thou sob and weep ?" "Before whom do I weep ?" "Before me." "What am I to thee ?" "My darling." "I am not, that is why I weep."

It requires no comment, being pregnant with innuendos.

Our national poet Kālidāsa was a keen connoisseur of beauty. To him, a young woman was the paragon of beauty. He had minutely observed and studied every part of a female body. It is evident from the description of Pārvatī from her birth to her marriage in *Kumārasambhava.*

He stands amazed at the unearthly charm and splendour of a beautiful lady. He calls her the first master-piece of the Creator :

तन्वी श्यामा शिखरि-दशना पक्व-बिम्बाधरोष्ठी
मध्ये क्षामा चकित-हरिणी-प्रेक्षणा निम्न-नाभि: ।
श्रोणी-भाराद् अलस-गमना स्तोक-नम्रा स्तनाभ्यां
या तत्र स्याद् युवति-विषये सृष्टिर् आद्येव धातु: ।।

Yakṣa gives to the cloud the description of his wife ; "She is lithe and svelte. Her teeth are edgy and lips are red like the ripe bimba fruit. Her waist is slender, her eyes roll like those of a frightened doe. Her navel is deep, her gait tardy owing to the weight of her massive hips, and swelling breasts make her droop a little. She, indeed, is the premier model of womanhood fashioned by the Creator himself."

Having described a woman as the first creation of the Creator, doubt lurked in his mind regarding the capability of the Grand Old Sire, Brahmā, for creating such a marvel of beauty. Being in a dilemma about the identity of her Maker, Kālidāsa pauses to consider :

अस्याः सर्ग-विधौ प्रजापतिरभूच् चन्द्रोनु कान्त-प्रभः
श्रृंगारैक-रसः स्वयं नु मदनो मासो नु पुष्पाकरः ।
वेदाभ्यास-जडः कथं नु विषय-व्यावृत्त-कौतूहलो
निर्मातुं प्रभवेन् मनोहरमिदं रूपं पुराणो मुनिः ॥

"Whether Prajāpati was the producer of this exquisite beauty, whether the carver of this fleshy sculpture was the resplendent moon, whether the God of Love, who maddens the minds of men with the intoxicating beverage of love or whether the Spring Season fashioned her with the wealth of his flowers. How could the old sire, whose intellect has been dulled by the study of the Vedas, mould such an exquisite form ?"

With some serious thinking he comes to the conclusion :

सर्वोपमा-द्रव्य-समुच्चयेन यथा-प्रदेशं विनिवेशितेन ।
सा निर्मिता विश्वसृजा प्रयत्नाद् एकस्थ-सौन्दर्य-दिदृक्षयेव ॥
चित्रे निवेश्य परिकल्पित-सत्त्व-योगा
रूपोच्चयेन मनसा विधिना कृता नु ।
स्त्री-रत्न-सृष्टिरपरा प्रतिभाति सा मे
धातुः प्रभुत्वमनुचिन्त्य वपुश् च तस्याः ॥

"With the desire to see all beauty concentrated in one place, He either fashioned the model of a female figure by assembling together the pick of prettiness from everywhere. He put them in their proper places and animated it with life, or having conjured up in his mind the picture of a woman, infused life into that phantom."

Kālidāsa was right in his conclusion. For, how could amateurs like Kāma and Spring, etc., vie with the Grand Old Sire who had the experience of eternity behind him and who knew every nook and corner in the universe where beauty lay hidden.

Not only the description of female form by Kalidāsa is wonderful, his similes and figures of speech, too, breathe a freshness unparalleled elsewhere. Flowers and fresh leaves, pearls and coral are each used as standard of comparison with

the vatious parts of the body, but it was the aesthetic sense of Kālidāsa that saw in their combination the likeness of Pārvatī's smile :

पुष्पं प्रवालोपहितं यदि स्यान्
मुक्ताफलं वा स्फुट-विद्रुम-स्थम् ।
ततोऽनुकुर्याद् विशदस्य तस्यास्
ताम्रौष्ठ-पर्यस्त-रुच: स्मितेन ।।

And how could moon and lotus have the temerity of vying with face of Pārvatī when one lacks the quality of the other. It is the face of Pārvatī alone which surpasses both by combining the *kānti* 'loveliness' of the moon and fragrance of the lotus.

चन्द्रं गता पद्म-गुणान् न भुंक्ते पद्माश्रिता चान्द्रमसीमभिख्याम् ।
उमा-मुखं तु प्रतिपद्य लोला द्व्याश्रयां प्रीतिमवाप लक्ष्मी: ।।

Now, let us turn to the inscriptions to find if they too have something to offer in aesthetic beauty. Before offering a delicious fare, let a little taste of the dreadful, compa ssionate and heroic sentiments may also be given. Let us turn to the Junāgarh inscription of Rudradāman :

Just picture to your mind, the havoc wrought by the cyclone on the east coast of Andhra Pradesh recently in order to realize the enormity of distress that must have been caused to the inhabitants of the nearby towns by the large breach in the dam of the Sudarśana lake :

मार्गशीर्ष-बहुल-प्रतिपदि. . .सृष्ठ-वष्टिना पर्ज्जन्येन एकार्णव-भूतायामिव पृथिव्याँ कृतायाँ गिरेरूर्जयत: सुवर्ण-सिकता-पलाशिनी-प्रभृतीनां नदीनां अतिमात्रोद्वृत्तैर् वेगै : सेतुम्....यमाणानुरूप-प्रतिकारमपि गिरि-शिखर-तरुतटाट्टाललकोपतल्यद्वाङ्-शरणोंच्छ्रय-विध्वसिना युग-निधन-सदृश-परम-घोर-वेगेन वापुना

In the month of Mārgaśīrṣa, the rain and cyclone turned the land into an ocean by the flood caused by the swollen currents of the rivers Suvarṇasikata and Palasini rushing down from the mountain Urjayat, in spite of the preventive measures, the flood demolished and swept with it the hill tops, trees, thickets,

banks, high buildings, gates, shelters etc., It appeared as if the dooms day has arrived. The rocks, trees, creepers, etc., flew madly and the water of the river was bilged out by the typhoon so as to expose their beds."

Imagine the dismay of the people when the ministers and executive officers of Rudradāman advised not to undertake the task of repairs owing to the impossibility of accomplishing it. But Rudradāman, benevolent and kind, was moved by the misery of the uprooteed and bereaved subjects and ordered the repairs to be effected at his personal cost. The breach was repaired and made thrice strong.

यस्योद्वर्त्तयतः प्रतीपमुरसा शत्रून्त्समेत्यागतान्
वङ्गेष्वाहव-वर्त्तिनीऽभिलिखिता खड्गेन कीर्त्तिभुजे ।
तीर्त्वा सप्त-मुखानि येन समरे सिन्धोर्जिता बाह्लिका
यस्याद्याप्याधिवास्यते जल-निधिर्व्वीर्य्यानिलैर्द्दक्षिणः ॥

महाक्षत्रपस्य मति-सचिव-कर्म-सचिवैरमात्य-गुण-समुद्युक्तैर् अथ्वनि-महत्त्वाद् इहाधिष्ठाने पौर-जनपदानुग्रहार्थं भेदस्य अनुत्साह-विमुख मतिभिः प्रत्याख्यातारम्भं पुनः सेतु-बन्ध-नैराश्याद् हाहा-भूताषु प्रजासु देवानंपियेन पियदसिना रात्रो कलिंगा विजिता दिअढ़-मते पाण-सत-सहस्रे ये ततो अपवुढ्ढे सत-सहस्र मात्रं तत्रा हतं बहु-तावतकं मत । तता पछा अधुनालधेसु कलिंगेसु तीवो धंम-वायो. . . .अनुसयो देवानं पियस विजित्य कलिंगं । अविजितं हि विजियमनोया तत वधो व मरणं व अपवाहो वाजनस ता बांढं वेदन-मत च मुस्मत देवानंवियस ।

देवानांप्रियेण प्रियदर्शिना राज्ञा कलिंगा विजिता द्व्यर्ध-मात्रं प्राण-शत सहस्रं यत ततोऽपोढं शत सहस्र-मात्रं नत्र हतं वहु-तावत्कं मृतम् । तत्पाश्चात् अधुनालब्धेषु तीव्रो धर्म-वादः. . . .अनुश यीदेवानांप्रियस्य विजित्य कलिंगं अविजितं हि विजीयमानं तत्र अधो वा तत्वाऽपवाहो वानस्त्र तद् बांढ़ वेदनीय-यतं गुरुमतं देवानाप्रयस्य ।

For heroic sentiment, Mandasor inscription of Yaśodharman provides an excellent example of the prowess of Yaśodharman who compelled the haughty and invincible Hūṇa king Mihira-kula to bow at his feet.

स्थाणोरन्यत्र येन प्रणति-कृपणतां प्रापितं नोत्तमाङ्गं
यस्याश्लिष्टो भुजाभ्यां वहति हिमगिरिर्दुर्ग-शब्दाभिमानम् ।
नीचैस्तेनापि यस्य प्रणति-भुज-बलावर्ज्जन-क्लिष्ट-मूर्द्धना
चूड़ा-पुष्पोपहारैर्म्मिहिरकुल-नृपेणार्च्चितं पाद-युग्मम् ।।

When Yaśodharman launched a military expedition, the elephants of his army tore the trees from their roots, the dust raised by the march of the soldiers obscured the light of the sun, and the passes of the Vindhya echoed with the excited shouts of the army.

तस्योत्केतुर्भिरुन्मद-द्विप-कर-व्याविद्ध-लोध्र-द्रुमै
रुद्धूतेन वनाध्वनि-नदद्विन्ध्याद्रि-रन्ध्रैर्बलैः ।
बालेय-च्छवि-धूसरेण-रजसा मन्दांशु संलक्ष्यते
व्यावृत्तस्तु शिखण्डि-चन्द्रक इव ध्यानं रवेर्मण्डनम् ।।

The inscription of king Vigrahadeva (V.S. 1220) on the Aśokan pillar at Ferozeshah Kotla declares with patriotic favour :

आर्यावर्त्तं यथार्थं पुनरपि कृतवान्म्लेच्छ-विच्छेदनाभि
र्देवः शाकंभरीन्द्रो जगति विजयते वीसल-क्षोणिपालः ।।
अस्माभिः करदं व्यधायि हिमवद्विंध्यांतरालंभुवः
शेष-स्वीकरणाय माऽस्तु भवतामुद्योग-शून्यं मनः ।

"The Vīsala king Śākambhari Vigrahadeva is victorious for he has made the appellation Āryāvarta again true to its name by extirpating the Mlechas. The ornamental forehead mark of the Cahamana tribe, the king of Śākambhari family declares, "We have made the territory between the Himalaya and Vindhya our vassal. It is for my successors not to be averse to conquer the remaining territories of this land."

Now let us end with the sweet dish of human beauty and nature's glory. The poets of the *Praśastis* were in no way inferior to the composers of the *Mahākāvyas*. Vatsabhaṭṭi, who composed the *praśasti* of king Bandhuv arman which was engraved on a stone slab and built into the wall of the steps

leading to the river in front of the sun temple gives an advertisement of the silken wears of the guild of the silk weavers :

तारुण्य-कान्त्युपचितोऽपि सुवर्णहार
ताम्बूल-पुष्प-विधिना समलङ्कृतोऽपि ।
नारी-जनः श्रियमुपैति न तावदग्र्यां
यावन्न पट्टमय-वस्त्र-युगानि धत्ते ।।

However exuberant be the youth and loveliness of a woman's figure, however adorned she may be with gold necklaces and lips reddened by the chewing the betel leaf, a woman does not attain to that superb beauty unless she wears a pair of silken garments.

The description of the rising sun in this *praśasti* is also fascinating :

यः प्रत्यहं प्रतिविभात्युदयाचलेन्द्र
विस्तीर्ण-तुङ्ग-शिखर-स्खलितांशु-जालः ।
क्षीबाङ्गना-जन-कपोल-तलाभिताम्र
पायात्सस्सुकिरणाभरणो विवस्वान् ।।

"Vivasvān, the repository of bright rays, shines every dog on the summit of Udayācala, spreading the web of its rays, looks as red as the cheeks of bibulous woman flushed with the drink."

Daśapura is described beautifully as having mountains overgrown with trees, flower-laden creepers, lakes with lotus plants and swans sailing over their waters, women singing festive songs in the forests, snow-white lofty buildings with paintings hung on the walls of their rooms and strains of soft music issuing from their open windows—the city is indeed a dandy lover embraced by two riverine sylphs on both sides.

Record of a large well dug at Mandasor is preserved in the inscription of Yaśodharman. It says that the well was built at a time when

यस्मिन्काले कल-मृदु-गिरां कोकिलानां प्रलापा
भिन्दन्तीव स्मर-शर-निभाः प्रोषितानां मनांसि ।
भृङ्गालीनां ध्वनिरनुवनं तार-मन्द्रश् च यस्मिन्
आधूत-ज्यं धनुरिवन दच्छ्रूयते पुष्पकेतोः ।।

"The caroles of the cuckoos, soft and sweet, pierce, as it were, the hearts of the sojourning husbands like the darts of the God of Love, when in every forest the hum of the swarms of bees in high and low pitch is heard like the twang of the string of the fully stretched bow of the Flower-bannered God.

There is no end to aesthetic beauty in Sanskrit prose and poetry. I have touched only the fringe of it and that too not very adequately I hope the students of our country would study Sanskrit not merely to enjoy its beauty but also to a deep understanding of our philosophy and unique culture.

भट्टनारायण की सौंदर्य-चेतना

डा० योगेश्वर दत्त शर्मा

अपारे काव्यसंसारे कविरकेः : प्रजापति : ।
यथास्मै रोचते विश्वं तथा विपरिवर्तते ।।

परमात्मा की सम्पूर्ण सृष्टि असीम सुन्दरता की राशि है। इसके सौन्दर्य की परख करने के लिये मनुष्य को दिव्यदृष्टि की आवश्यकता होती है। सौन्दर्य-शास्त्र कला का दर्शन है। कलागत द्रव्यों के रूप एवं कलाकृति के सौन्दर्य का आनन्द वही ग्रहण कर सकता है जो मानव तथा मानवेतर प्रकृति के सौन्दर्य की अनुभूति अपनी ज्ञानेन्द्रियों से करने में सक्षम हो। यहां प्रकृतिगत सौन्दर्य की अनुभूति में ऐन्द्रिकता या स्थूलता की प्रधानता होती है वहां कलागत सौन्दर्य की अनुभूति में मानसिकता, कलात्मकता, काल्पनिकता एवं सर्जनात्मकता की अनुभूति की प्रधानता होती है। यही कारण है कि कलागत सौन्दर्य क्षण-प्रतिक्षण नूतन होता रहता है। इसीलिये कालिदास ने लिखा है "क्षणे क्षणे यन्नवतामुपैति तदेव रूप रमणीयतायाः"।

किसी भी कृति के सौन्दर्य की परख करने के लिये मुख्यतः तीन आधार माने जाते हैं :—

१. कृति की ऐतिहासिकता, सामाजिकता एवं मनोवैज्ञानिकता की सौन्दर्य की परख करना,

२. कलाकृति से सामान्य परिचय प्राप्त कर दार्शनिकता के आधार पर उसके सौन्दर्य की परख करना, और

३. कलाकृति से तटस्थ रह कर केवल दार्शनिकता के आधार पर सौन्दर्य की परख करना।

इन तीन आधारों पर तो बाल्मीकि, कालिदास आदि विश्वविख्यात त्रिकालवर्ती कवियों के सौन्दर्य की ही परख हो सकती है। भट्ट एवं मृगराज दोनों उपाधियों को धारण करनेवाले, ब्राह्मण तथा क्षत्रिय दोनों ही जाति की दोला पर दोलायमान, किवदन्ती के अनुसार आधुनिक टैगोर वंश के प्रवर्तक अथवा गौड़ परिवार के संस्थापक, एक मात्र कृति वेणीसंहार के रचयिता, भवभूति की समकालिकता मे संभावित भट्टनारायण के काव्य में

सौन्दर्य-चेतना की परख उपर्युक्त तीनों आधारों में से दूसरे आधार पर ही की जा सकती है।

भट्टनारायण की कृति वेणीसंहार श्रव्यकाव्य की दृष्टि से सशक्त है। भारतीय विचारकों द्वारा कलामूलक सौन्दर्य के रूप में अभिहित रस, ध्वनि, व्यंजना, वक्रोक्ति एवं औचित्य आदि वादों में सर्वप्रमुख रस की ही प्रशंसा की गई है। पण्डितराज जगन्नाथ ने अपने काव्य के लक्षण "रमणीयार्थ—प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्" में जिस रमणीय अर्थ की चर्चा की वही है। आचार्य विश्वनाथ के "वाक्यं रसात्मकं काव्यम्" में की है। भट्टनारायण ने वेणीसंहार में अङ्गीरस के रूप में किसी रस का प्रतिपादन नहीं किया है। प्रथम अंक में वीर, द्वितीय में श्रृंगार, तृतीय एवं चतुर्थ में वीर एवं करुण, पंचम तथा षष्ठ में करुण एवं वीर रस को प्रधानता प्रदर्शित की है। प्रायः सभी आलोचकों ने वेणीसंहार में नायिका की उपस्थिति को अनावश्यक ही माना है। अतः भारतीय साहित्य के लक्ष्यग्रन्थों में जिस नायिकागत सौन्दर्य की चित्रात्मकता पाई जाती है वह प्रस्तुत कृति में विद्यमान नहीं है।

भट्टनारायण ने वीर रस के अनुरूप गौड़ी रीति का आश्रय लिया है। जिसमें दीर्घकाय समास एवं ध्वनि का विशिष्ट दर्शन कराया गया है। भीमसेन द्वारा उक्त प्रथम अंक का प्रस्तुत श्लोक इसका उदाहरण है :

मन्थायस्तार्णवाम्भः प्लुतकुहरवलन्मन्दरध्वानधीरः,
कोणाघातेषु गर्जत्प्रलयघनघटान्योन्य संघट्ट चण्डः।
कृष्णाक्रोधाग्रदूतः कुरुकुलनिधनोत्पात निर्घात वातः,

केनास्यत्सिंहनादप्रतिरसित सखेवा दुन्दुभिस्वाडिवोज्यम् ॥१.१२॥

प्रसाद गुण की अभिव्यक्त में कवि ने अपूर्व सौन्दर्य के दर्शन कराये हैं। अश्वत्थामा द्वारा अधिक्षिप्त वर्ग की तृतीय अंक में विद्यमान यह उक्ति इसका साक्षात् निदर्शन है।

भूतो वा सुतपुत्रो वाक्यों के वा भवाम्यहम्।
दैवायत्तं कुलेजन्य मदायन्त तु पौरुषम् ॥ ३.३७ ॥

कर्ण एवं अश्वत्थामा के परस्पर आक्षेप-प्रत्याक्षेप में कवि ने जिस व्यंग्यात्मकता का आश्रय लिया है उसमें एक विचित्र सौन्दर्य की झलक दृष्टिगोचर होती है। अपने पिता द्वारा किये गये शस्त्रत्याग की गर्हणा करने वाले कर्ण के प्रति अश्वत्थामा की यह उक्ति—

स भीमः शूरो वा पार्थव भुजसारस्त्रिभुवने,
कृतं यन्तेनाजौ प्रविदिनमिदं वेत्ति वसुधा।

परित्यक्तं शस्त्रं कथमिति से सत्यव्रतधर :,
पृथासूनुः साक्षी त्वयसि रणभीरोक्तनु तदा ।। ३.३८ ।।

इसका प्रमाण है ।

करुण रस के वर्णन में भी कवि ने अपूर्व सौन्दर्यछटा का प्रस्तुतिकरण किया है। भीम की मृत्यु का समाचार सुन कर युधिष्ठिर द्वारा किया गया आर्तनाद अपने सौन्दर्य में किस पाठक के मन का स्पर्श नहीं कर लेता।

निर्लज्जस्य दुरोदर व्यसनिनो वत्स त्वया सा तदा,
भक्त्या में समदद्विपायुतबलेनाङ्कीकृता दासता ।
किंनामापकृतं मयाधिकतमस्त्वचचद्ययद्गम्यते ।
त्यक्त्वाऽनाथमनान्धवं सपदि मां प्रीतिः क्वते साऽधुना ।। ६-१७ ।।

महाभारत के विशाल कथा कलेवर के प्रमुख भाग को छः अंकों में समेट कर रखने वाले भट्टनारायण को अपने नाटक में प्रकृतिसौन्दर्य को प्रदर्शित करने का अवसर ही नहीं मिला। सूक्ष्म रूप में शृंगार रस के किञ्चिन्मात्र वर्णन में द्वितीय अंक में जिस बालोद्यान का वर्णन कवि ने एक गद्यांश में किया है उसमें लोध्र, कुन्द आदि पुष्पों की रमणीय छवि का अंकन कर कवि ने अपनी प्रकृतिसौन्दर्याभिव्यक्ति का मनोरम चित्र खींच कर रख दिया है—

एतत्तुहिनकणशिशिर समीरणोद्वेल्लितबन्धनच्युत शेफालिका विरचित कुसुमप्रकरम्। ईषदालोहितबधूकपोल पाटल लोध्रप्रसूनविजिनश्यामलता-सौभाग्यम् उन्मीलित बकुलकुन्दकुसुमसुरभिशीतलं प्रभातकालरमणीयम्, · · बालोद्यानम् ।।

प्रकृति के मनोरम पक्ष की ओर प्रायः प्रत्येक कवि की दृष्टि आकृष्ट हो जाती है परन्तु उसके भयंकर रूप की ओर कवियों ने अपनी लेखनी का चातुर्य प्रदर्शित नहीं किया है। वेणीसंहार के द्वितीय अंक में तूफान का जो चित्रण किया गया है उसकी छवि वस्तुतः दर्शनीय है—

दिक्षु व्यूढाङ्घ्रिक पाङ्गस्तृणजटिलचलत्पांशुदण्डोऽन्तरिसे,
झाङ्कारी गर्करालः पथिषु विरपिनां स्कन्धकार्षैः सधूमः ।
प्रासादानां निकुञ्जेष्वभिनवजलदोद्गारगम्भीरधीर—
श्चण्डारभ्यः समीरोवहति परिदिशं भीरु ! किं सम्भ्रमेण ।। २-१८ ।।

अभिधामागाग्रही महिमभट्ट ने अपने ग्रंथ व्यक्तिविवेक के द्वितीय विमर्श में वेणीसंहार के चतुर्थ अंक के प्रथम श्लोक में दुर्योधन के प्रति कहे गये

स्वतन्त्र विशेषणों के सौन्दर्य का वर्णन किया है जो इस प्रकार है—

राज्ञो मानधनस्य कार्मुकभृतो दुर्योधनस्मागतः,
प्रत्यक्षं कुरुबान्धवस्य मिषतः कर्णस्य शल्यस्य च ।
पीतं तस्य मयाद्य पाण्डववधूकेशाम्गराकर्षिणः,
कोष्णं जीवत एव तीक्ष्णकरजक्षुण्णादसृग्वक्षसः ।। ४-१ ।।

इसी विमर्श में महिमभट्ट ने करण एवं कर्ता के विशेषण विशिष्टभाव से अश्वत्थामा के असीम शौर्य के उत्कर्ष का वर्णन किया है, ऐसी वर्णन शक्ति की रमणीयता संस्कृत साहित्य में प्रायः अल्पमात्रा में ही उपलब्ध है—

देशः सोऽयमणतिशोणितजलैर्यस्मिन् ह्रदा, पूरिताः,
क्षत्रादेव तथाविधः परिभवस्तातस्य केशग्रहः ।
तान्मेवाहिनशस्त्रकस्मरगुरूण्यस्त्राणि भास्वन्ति मे,
यद् रामेण कृतं तदेव कुरुते द्रोणात्मजः क्रोधनः ।।

इस प्रकार भट्टनारायण की एक मात्र कृति वेणीसंहार में विभिन्न रसों के वर्णन में, विविध पात्रों की उक्तियों-प्रत्युक्तियों में तथा प्रकृति वर्णन में जिस सौन्दर्य की अभिव्यक्ति की गई है वह वस्तुतः मार्मिक एवं दर्शनीय है ।

आधुनिक सौंदर्य-बोध और शकुन्तला नाटक

डा० इंद्रनाथ चौधुरी

कालिदास के समय को यदि द्वितीय चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य का समय मान लिया जाए तो कालिदास और आधुनिकता के बीच १५०० वर्ष का फासला दिखाई पड़ता है ।जिस फासले को तय करते हुए हम हृदयवृत्ति और आदर्श को पार करके बुद्धिवृत्ति और यथार्थ के क्षेत्र में जा पहुंचते हैं—प्राचीनकालीन सौन्दर्यबोध के स्थान पर आधुनिक सौन्दर्यबोध के नये आयामों का अनुभव करते हैं। यह सौन्दर्यबोध आज के संदर्भ में और भी अधिक प्रखरता के साथ साहित्य-जगत् में, अनंत संभावनाओं के साथ प्रसारित दिखाई पड़ रहा है ।

शकुन्तला के संदर्भ में जब हम आधुनिक सौन्दर्य-बोध की बात उठाते हैं तो दरअसल सौन्दर्य-शास्त्र के आधार पर सहृदय समीक्षक की दृष्टि से हम काव्यानुभूति की ही चर्चा करना चाहते हैं । रचना की एक ऐतिहासिक स्थिति होती है जो अपने बाद की रचनाओं को प्रभावित करती ही है । परन्तु साथ ही अपने से पहले की रचनाओं के भी मूल्यांकन में पुनर्व्यवस्था का विधान करती है । Faber का कहना हैThe fact that every moment adds new events to the past means that there is at the same time a qualitative change in the sum total of the past. (Faber, 1971)

उदाहरण के लिए इबसन के 'डॉल्स हाउस' या मोहन राकेश के 'आधे-अधूरे' या बादल सरकार के 'एवं इन्द्रजीत' या गिरीश करनाड के 'तुगलक' की रचना के उपरान्त शकुन्तला या ऐसे ही दूसरे नाटकों के मूल्यांकन की दृष्टि में परिवर्त्तन नहीं आया —ऐसा कहना सत्य को नकारना होगा । इसीलिए यह जरूरी हो गया है कि आधुनिक सौन्दर्य-बोध की दृष्टि से शकुन्तला नाटक का एक बार फिर से मूल्यांकन हो । सौन्दर्यशास्त्र के आधार पर जब काव्यानुभूति या आस्वाद का विवेचन किया जाता है तब उसे काव्यगत सौन्दर्यबोध कहा जाता है और जब हम आधुनिक सौन्दर्यबोध कहते हैं तब उसका अर्थ है कि सौन्दर्यबोधानुभव केवल 'विलक्षण काव्यात्मक संदर्भ (unique poetic context) या दर्पण नहीं बल्कि उसमें सांस्कृतिक शक्तियों की विलक्षण संदर्भ (unique context of cultural forces) यानि वातायन भी शामिल हैं (मरे क्राइगर, ए विंडो टू क्रिटि-

सिज्म, १९६१)। इसीलिए सौन्दर्यबोध में कुछ न्यूनतम सामान्यताएं प्राप्त होती हैं और कुछ युगीन विशिष्टताएं और इसीलिए सृजनात्मक कार्य के वर्तमान तथा आलोचक एवं सहृदय की ग्राह्यता के वर्तमान के बीच शाश्वत के बजाय सापेक्ष्य-सम्बन्ध बनता है (निर्मला जैन, आधुनिक साहित्य : मूल्य और मूल्यांकन, ८०)। यही कारण है कि कालिदास की शकुन्तला की सार्थकता, इसी सापेक्ष्य-सम्बन्ध यानी निरन्तरता और भिन्नता, दोनों रूपों में आंकने पर ही आधुनिक सौन्दर्यबोध के संदर्भ में उसका मूल्यांकन सही हो पाता है क्योंकि एक ओर, इससे शाश्वत-वादियों की तरह भिन्नता के बीच निरन्तरता की खोज हो पाती है तो दूसरी ओर इतिहासबोध क आश्रय से इतिहासक्षण की बिलक्षणता की पहचान होती है।

सौन्दर्य-शास्त्र के आधार पर जब हम काव्यानुभूति की बात उठाते हैं तब आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के द्वारा उठाई गई इस बात को स्पष्ट करने की आवश्यकता आ पड़ती है जहां उन्होंने कहा था कि सुन्दर काव्यानुभूति के स्वरूप को संकुचित करता है और प्रत्येक कविता का ग्रहण सौन्दर्यानुभूति के रूप में नहीं होता। दरअसल इस प्रसंग में सौन्दर्य से जुड़े उस शास्त्र की ओर उनका ध्यान था जिसको पश्चिम में कलावाद (Aestheticism) का पर्याय माना जाता है और जिसकी चरम परिणति क्रोचे के अभिव्यंजनावाद में हुई थी। आई० ए० रिचर्ड्स ने 'The Phantom Aesthetic State' नामक निबन्ध में कला वादियों का खुलकर विरोध करते हुए यह कहा कि मानव-जीवन के संदर्भ में कलानुभूति को एक मूल्य प्रदान करने की विशेष आवश्यकता है। ज़ाहिर है कि सौन्दर्य-बोधानुभव का विलक्षण काव्यात्मक संदर्भ, (intra-textual relations) विलक्षण सांस्कृतिक एवं सामाजिक संदर्भ (extra-textual reality) पर निर्भर रहता है इसीलिए जीवन से काटकर अनिर्वचनीय सौन्दर्य की बात नहीं हो सकती। इस सौन्दर्य की सृष्टि में भी, हमारे काव्यशास्त्रियों ने विभाव की जरूरत पर बल दिया है। विभाव जगत् और जीवन का अर्थात् वस्तु का कवि के अपूर्व प्रतिभान (vision) के द्वारा अनुकरण है। अनुकरण पश्चात्करण होने पर भी करण भी तो है; इस करण व्यापार में वस्तु का अभिनव संस्करण प्रकट होता है परन्तु विभाव कवि की कल्पना जगत् की सत्ता होने पर भी वह जगत् से कटा हुआ नहीं है। दरअसल सन् १७३५ में जब एलेक्ज़ेंडर बुमगार्टन ने एस्थेटिक्स शब्द का प्रयोग किया तब उसका अर्थ था—इन्द्रियग्राह्य प्रतीति (the science of sensory consciousness) और चूंकि कला की आधार sensible inpression moays इन्द्रियग्राह्य वस्तु है एस्थेटिक्स का अर्थ धीरे-धीरे The science a philosophy of fine art या शिल्पतत्व हो गया। the nature of art या शिल्पतत्त्व के विवेचन की परम्परा चूंकि प्लेटो-एरिस्टाटल-

शुरू हुई थी इसीलिए एस्थेटिक्स काफी पुराना है। हां, इसका पुनरविष्कार १८वीं शती में हुआ और ग्रीक-रोमन साहित्य-विचार की सहायता से एस्थेटिक्स का विवेचन शुरू हुआ। समय के साथ-साथ सौन्दर्यशास्त्रियों ने देखा कि कला का सबसे महत्त्वपूर्ण तत्त्व सौन्दर्य है। कला सौन्दर्य की अभिव्यक्ति करती है और कलानुभूति सौन्दर्य की आनन्दात्मक अनुभूति है इसीलिए कला के संदर्भ में सौन्दर्य का विवेचन एस्थेटिक्स का प्रधान अंग हो गया। यहां तक कि एस्थेटिक्स का अर्थ Nature of arts से बदलकर Nature of Beauty अर्थात् Science and philosophy of beauty बन गया। बोमगार्टन से बोसांके तक एस्थेटिक्स का यह अर्थ परिवर्त्तन पूर्ण हो जाता है। इसके परिणाम स्वरूप सौन्दर्य का विवेचन दार्शनिक धरातल पर Distinct entity के रूप में होना शुरू होता है हांलाकि कला के संदर्भ में सौन्दर्य का विवेचन रुका नहीं रहता हे।

कला की दृष्टि से सौन्दर्यबोध की प्रेरणा से सौन्दर्य बोध के आस्वाद के लिए कला को जन्म मिला है। दासगुप्ता का कहना है कि सौन्दर्यबोध की प्रेरणा अर्थात् विषय एवं सौन्दर्यबोध का आस्वाद अर्थात विषयी के तादात्म्यीकरण से सृजन होता है। (Aesthetic appreciation of beauty is identical with the creation of Beauty) यद्यपि जैसा कि विश्वनाथ और बुलो ने समझाया है कि इन दोनों के बीच साथ ही एक कलात्मक दूरी के बने रहने से विषयी का आस्वाद ग्रहण संभव होता है—यह विरोधाभास सौन्दर्यबोध का आधार बिन्दु है। और यदि हम प्रो० डुकास की इस परिभाषा से सहमत हो सकते है कि the Philosophy of art is the general thing of criticism तो व्यापक रूप से हम यह स्वीकार करते हैं कि हर आलोचनात्मक निर्णय के मूल में सौन्दर्यबोध की प्रेरणा और सौन्दर्यबोध के आस्वाद की बात जुड़ी है।

कहने का मतलब यह है कि विषय एवं विषयी के संबंध से सौन्दर्य की उत्पत्ति है और प्रत्यक्षकारी के चैतन्य में उसकी अवस्थिति है। इसीलिए यह कहा जाता है कि the object of literary studies is created by means of the 'perspective' which is thereby a 'factor' of the structure of the object (Stempel, 1972)। इसलिए सौन्दर्य विभावादि की सुचिंतित व्यवस्था (organisation) या वस्तु के इन्द्रिय ग्राह्य स्वरूप की symmetry नहीं। Symmetry तो शतदल पद्म या ताजमहल में दिखाई पड़ती है परन्तु गहन अरण्य को, नि:शब्द अंधकार रात्रि के तारे से भरे हुए छायापथ से आलोकित आकाश को अथवा मानव जीवन की तरह प्रकाश वैचित्र्य से युक्त महाभारत को अथवा 'वसने परिधूसरे वसाना नियमक्षाम-मुखी धृतैकवेणि:' शकुन्तला के सौन्दर्य को symmetrical कहने पर इस शब्द के साथ घोर अत्याचार करना होता है। इसके अतिरिक्त सौन्दर्य और symmetry यदि समानार्थक

हैं तो स्वीकार करना होगा कि ध्यान से आंका गया त्रुटिहीन एक वृत का मूल्य मोनालिसा की तस्वीर से कई गुणा अधिक है। प्लॉटिनस ने वस्तु की सर-लता में उसके सौन्दर्य का संधान किया था और वर्क ने आयतन की स्वल्पता में। और हमारे काव्यशास्त्रियों को कहना पड़ा था कि मात्र विभावादि की सुव्यवस्था में रस-सौन्दर्य नहीं है। उसमें ध्वनि का जुड़ना आवश्यक है। मोटी बात Lotman की तरह वस्तु या text is only one of the elements of a relation है जिसे Mukarovskey, aesthetic object कहता है जो सौंदर्यानुभव की पहली सीढ़ी प्रत्यक्षीकरण की आधार शिला है। लाक ने वस्तु या aesthetic object के गुण समूह को दो भागों में बांटा है। प्रथम स्तर पर गुण है आकृति, अभेद्यता आदि जो वस्तु का अपना और निरपेक्ष धर्म है। द्वितीय स्तर पर गुण है वर्ण गन्ध उष्णता आदि। प्रथम स्तर के गुण प्रत्यक्षी के मन में द्वितीय स्तर के गुणों की मात्र अनुभूति जगा सकते हैं—इससे अधिक इनमें कोई घनिष्ठ संबंध नहीं। इसका अर्थ यह हुआ कि व्यावहारिक प्रत्यक्षीकरण से सौन्दर्यबोधात्मक प्रत्यक्षीकरण विलक्षण है। इस तरह हम कृति को आधार बनाकर आंतरिक तनाव या भावना तथा बाहरी संस्कृति के आश्रय से प्रत्यक्षीकरण को वैयक्ति रूप-संरचनाओं से आच्छादित कर देते हैं। इस आच्छादन से एक ओर तल्ली-नता और दूसरी ओर सचेतनता की संतुष्टि मिलती है। सचेतनता या मति या ध्यान हमें वस्तु के प्रति निस्पृह (detached) रखता है तो दूसरी ओर सब विषयों की परिधि से मन युक्त होकर उस सौन्दर्य में लीन हो जाता हैं जो हमारे चित्त में एकाधिपत्य में विराजमान होता है और सारी चीज़ें अचैतन्य के घने अंधकार में विलीन हो जाती हैं। एकाधिपत्य मगर वास्तव का विरोधी तत्व है क्योंकि कान्ट की बात न उठाते हुए भी हम आज यह कह सकते हैं कि वस्तु की वास्तविकता का अर्थ यह है कि अपरापर सब वस्तुओं केसाथ उसको कतिपय नित्य और सार्वभौम नियमों के सूत्र में बांधना। इस नियमसूत्र के बंधन कार्य में जो वस्तु बाधा देती है उसीको हम अवास्तव कहते हैं। जैसे रज्जुदर्शन में सर्पभ्रम, जो सांप अपना जैवधर्म पालन नहीं करता, पास जाने पर फन फैलाकर फुंकारता नहीं, भगाने पर टेढ़ी गति से भागता नहीं,—इसीलिए उसे हम अवास्तव कहते हैं। सुन्दर वस्तु अपने अस्तित्व की निविड़ता से समग्र चैतन्य को इस तरह आच्छन्न कर देतीं है कि वहां और किसी का कोई अवकाश नहीं रहता। इसीलिए दूसरी वस्तु के साथ उसके संबंध-बंधन की बात नहीं उठती। वास्तव उसको नही कह सकते क्योंकि वस्तु के साथ वस्तु के संबंध तंतुजाल बुनकर हमने जिस वास्तव जगत की रचना की है वहां उसका स्थान नहीं। अवास्तव इसे नहीं कह सकते क्योंकि अवास्तव का मतलब है नियम को तोड़ना, संबंध को अस्वीकारना, संबंध जहां आरोपित ही नहीं हुआ अवास्तव वहां अर्थहीन है। अतएव तन्मयता की

स्थिति में जो सुन्दर है वह वास्तव-आवास्तव बहिर्भूत है। इसका अर्थ यह नहीं कि सौन्दर्य के साथ जीवन के इतिहास का, सभ्यता के क्रमविवर्तन धारा का कोई योग नहीं। सामाजिक तथा सांस्कृतिक शक्तियों से सहृदय की रुचि निर्मित होती है। यह रुचि जगत और जीवन रूपी वस्तु के प्रति निस्पृहता व्यक्त करती है तथा तादात्म्य करती है तभी सौन्दर्यबोध होता है। मगर आज सामाजिक तथा सांस्कृतिक शक्तियों की ज़टिलता और नवलता, वैचित्र्य और अन्वेषण, वैयक्तिकता और विरूपता सहृदय रुचि को आन्दोलित कर रही है। बेकेट के Waiting for godot नाटक में मनोदशाओं की दिशाहीनता अंकित है। आज का मनुष्य विसंगतियों में जी रहा है, आज का आधुनिक बोध केवल पृथक-करण (alienation) ही नही, बल्कि व्यक्तित्व का विघटन भी है। आज का मनुष्य किर्केगार्द का द्विधा विभक्त either—or मनुष्य तथा कामू का अजनबी outsider है। आज की कलावस्तु के साथ सहृदय रुचि जागरूकता तो दिखा रही है मगर तादात्म्य के बजाय असंपृक्ति ही दिखाई पड़ती है। Brecht ने epic theatre के आश्रय से इसी alienation सिद्धांत का प्रसार किया है जिसका उद्देश्य है दर्शक को सामाजिक दृष्टि-भंगी की सहायता से आलोचना का मौका देना। इससे यही सिद्ध होता है कि सौन्दर्यानुभव सापेक्ष्य तथा विकास समान है और सामाजिक दर्पण के बदलने पर सहृदय की सौन्दर्यतात्विक मनोवृति भी बदल सकती है इसीलिए आज Penguin English Dictionary में Aesthetics का अर्थ है the study of beauty and ugliness। मोहभंग, हताश और दिग्भ्रांति confusion आज के सौन्दर्यबोध के ध्रुवविंदु हैं। हम उन कला-रूपों से सहमत-असहमत होने का अधिकार तो रखते हैं जहाँ विरूपीकृत कुरूपता सौन्दर्यबोध का आधार है और प्रेक्षक जहाँ भोक्ता के बजाय जिज्ञासु है—किन्तु इनके द्वारा अभिव्यंजना तथा बोध के नए आयामों के उद्घाटन के प्रति आँखें नहीं मूंद सकते। इस भांति हमें सौन्दर्यानुभव का निःश्रेयस प्रकाशानंद रूप का एक छोर मिलता है जो अनुभव शुद्ध (देशमुक्त) तथा शाश्वत (कालमुक्त) है। इसी के साथ अस्तित्ववादियों का दूसरा छोर मिलता है जहां सौन्दर्यबोधानुभव हताश (despair) का ही एक अविवेकपूर्ण अनुभव है। इस अनुभव में शून्यता, निरर्थकता या absurdity है। इन दोनों के बीच में मार्क्सवादी सौन्दर्यबोध का सामाजिक यथार्थ हैं जो सामाजिक मनुष्य का इतिहास की द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया का बोध है जिसका आधार है उत्पादन शक्ति एवं आत्म-परायापन (Self-alienation)। और इनसे अलग प्राचीन यूनान की यथार्थवादी-दुःखवादी-भौतिकवादी सौन्दर्यबोध है जहाँ अस्तित्व का संघर्ष मनुष्य की महनीयता को प्रकट करता है।

सौन्दर्यानुभव के इन प्रकारों से यह सिद्ध होता है कि विश्व की संस्कृतियों

में संक्रांति पूर्ण (Critical) मसलों के उभरने पर सौन्दर्यानुभव का दर्शन बदल जाता है।" कालिदास के युग की तुलना में आज आनंद के बजाय द्वन्द्वात्मक चिंता, सचेतनता तथा तन्मयता के बजाय मात्र जिज्ञासा, आदर्श के बजाय यथार्थ के ध्रुवांतों में आधुनिक सौन्दर्यबोध का प्रसार हुआ है। सौन्दर्यबोध की ये युगीन विशिष्टताएं है परन्तु कुछ न्यूनतम सामान्यताएं भी हैं जैसे सौन्दर्य बोधानुभव को दर्शक का आत्मगत लक्ष्य, इसे साध्य या श्रेय के रूप में अनुभव करना होता है तथा इसमें वास्तविक जीवन के प्रयोजन निलंबित हो जाते हैं। इसमें तन्मयीभावना के बजाय असंपृक्ति अवश्य होती है तथा तर्कशीलता की अपेक्षा भावना या अनुभूति की प्रमुखता तथा प्राथमिकता होती है एवं इसके केन्द्र में 'मनुष्य की धारणा' का दर्शन रहता है जिसे समाज, इतिहास तथा व्यक्ति परिवर्तित करते रहते हैं। परन्तु जातीय अवचेतन में स्थित आद्यप्रारूप (Arche types) इस बोध के आधार बिन्दु हैं जिनमें परिवर्तन नहीं होता और इसीलिए चिन्ता, जिज्ञासा, यथार्थ के आधुनिक सौन्दर्यबोध के ध्रुवांतों की युगीन विशिष्टताओं में कदाचित् प्रश्नचिह्न लग जाते हैं।

कालिदास ने लोकोत्तरचरित एवं अवस्थानुकृति के लिए महाभारत की एक कथा को अपने शकुन्तला नाटक के लिए चुना था। नाटक से सम्बद्ध किसी भी कलाकार के समक्ष यह समस्या होती है कि यह जो सामने सभा है, सहृदयों का समाज है, उसके हृदय को कैसे छूना है अर्थात् नाट्यवस्तु के संप्रेषण, उसके सौन्दर्यबोध का सवाल सबसे महत्त्वपूर्ण होता है। कालिदास का युग सुख-समृद्धि का युग था। क्षिप्रा नदीकी शाखा गंधावतर के तट पर सुविख्यात उज्जयिनी—विशालनगरी जहां का दर्शक अनुभूति, तीक्ष्ण, विचार-शक्ति-सम्पन्न था—सुरक्षित, सुशृंखलित रंगशाला में सुनिर्वाचित दर्शकों के सामने अभिनीत होने के कारण-नाटक एक stylish विशेष कवित्व सम्पन्न रूप धारण कर गया—कल्पना की उड़ान एवं अनुपम सौन्दर्य सृष्टि के लिए उसमें अवकाश रखा गया। कालिदास की सौन्दर्य दृष्टि यूनानियों से भिन्न थी जो मानव के आदर्शीकृत रूप (Idealisation of human forms) को सौन्दर्य मानती थी! हमारे यहाँ सौन्दर्य दृष्टि ध्यान-दृष्टि (meditative intuition) कवि की अपनी अन्तर्मुखी कल्पनात्मक दृष्टि रही है जिसकी आधार थी प्रकृति। यहां प्रकृति के माध्यम से सौन्दर्य की आदर्शात्मक अवधारणा का जन्म हुआ है (Dasgupta : 160) शकुन्तला के वर्णन में कालिदास ने इसी का उल्लेख किया है। परन्तु नाटक मात्र काव्यात्मक सौन्दर्य सृष्टि के लिए ही नहीं था। उसमें अभिनय पक्ष का भी महत्त्व था। महाभारत की कहानी मैटर आफ फैक्ट थी एवं अनुभूति-हीन थी। मगर थीम या मोटिव का आकर्षण इतना तीव्र था कि उसमें नाटकीय गांभीर्य जोड़ने के लिए शाप का प्रकरण संयुक्त किया गया, इससे राजा दुष्यन्त, जो नाटकीय उदात्तता से

हीन था, गौरवयुक्त हो सका। चौथे अंक का विषकंम्भकधुरी (pivot) के रूप में नाटक को नाटकीय गहराई प्रदान कर सका है। नाटकीय अनुक्रम सुसंबद्ध है तथा नाटकीय कार्य में इसके फलस्वरूप तीव्रता आ सकी है। शकुन्तला प्रेम में डूबी हुई दुर्वासा की अवहेलना करती है। दुर्वासा शाप देता है। अनुसूया शाप से मुक्ति के उपाय का पता लगाती है। शाप का प्रभाव तत्क्षण होता है, दुष्यन्त शकुन्तला को भूल जाता है। गर्भिणी शकुन्तला को कण्व दुष्यन्त के पास भेजते हैं। दुष्यन्त उसे पहचान नहीं पाता और उसे जाने को कहता है। दुष्यन्त और शकुन्तला की शाप के बारे में अज्ञानता अवस्था को नाटकीय बनाती है। दोनों ने प्रेम में भोग को ज्यादा महत्व दिया था और इस तरह शाप ही राजा और शकुन्तला के लिए कैथरसिस सिद्ध होता है। मिलन में बाधा (शाप) भोग को भोगातीत रूप प्रदान करती है। शाप के द्वारा नाटकीय अवस्था को intensity प्रदान की गई है परन्तु क्या यह चरित्र को प्रकट करता है ? दुर्वासा का शाप तो मात्र रूपक है जो शकुन्तला और दुष्यन्त के उन्मत्त प्रेम को कल्याणकारी बनाता है जिससे जीवन के क्रम में तप और भोग का समन्वय हो सके। एक ओर तप का क्रम है—होमधूम से तपोवन के पल्लव विवर्ण हैं। जलाशय का पथ मुनियों के सिक्त वल्कल से चूती हुई जल रेखा से अंकित है। बीच-बीच में यज्ञ की रक्षा के लिए दुष्यन्त को पुकारा जाता है। दूसरी ओर भोग का क्रम जहाँ प्रकृति अभिनेता बनकर वायुकम्पित पल्लवां-गुलि से नवमल्लिका के द्वारा वन ज्योत्सना को जो संकेत देती है वह साममंत्र का संदेश नहीं, प्रियमिलन की उत्सुकता का संकेत है। इन दोनों के बीच सौन्दर्य का एक अपरूप दृश्य अंकित है—उद्वेल यौवना ऋषि कन्या, कौतुक उच्छल सखियाँ, नवपुष्पिता वनतोषिणी, सौरभभ्रांत मूढ़ भ्रमर और तरु-अंतरालवर्ती मुग्ध राजा। इस तरह कालिदास की सौन्दर्य चेतना जीवन का क्रम तप और भोग का समन्वय है इस मानवीय धारणा की अभिव्यक्ति नाटक को एक गहरे चिंतन का रूप प्रदान करती है। एक ओर गृहधर्म का कल्याण बंधन और दूसरी ओर निर्लिप्त आत्मा का बंधन मोचन—भोग एवं भोगातीत का समन्वय, सरल और नागर, स्वभाव और नियम, नदी और समुद्र, अबंधन और बंधन, लीला—अप्सरा कन्या और धर्म—ऋषि कण्व का समन्वय—यहाँ मानवीय धारणा का गौरव है तो Sophocles के यूनानी नाटक ओदीपियूस में मानव की गौरव गाथा है। शकुन्तला में शाप एक ओर रूपक है और दूसरी ओर शाप कथा को अंत की ओर, मंगल की ओर ले जाता है। Anagnorosis या उद्घाटन का काम करता है। मगर Sophcles के नाटक में शाप क्रमशः मनुष्य की त्रासद नियति का उद्घाटन करता है, जिससे मुक्ति नहीं। Incest व्यभिचार के कारण मगर व्यभिचार भी तो नियति बद्ध था, शाप मिलता है। यह पात्रों

के द्वारा शाप का आविष्कार है—शाप के सम्मुख मनुष्य की नियति बौनेपन का आविष्कार है । मगर भाग्य के सम्मुख बौना होने पर भी ट्रेजेडी मनुष्य के प्रति विस्मय युक्त श्रद्धाबोध पैदा करती है। मनुष्य की शोचनीय मर्मान्तक परिणति घटित होती है और उससे भीत और करुणार्द्र होने के साथ-साथ हम मानव-महिमा की उपलब्धि से उद्दीप्त होते हैं । कठोर आत्म-प्रसाद अनुभव करते हैं। दुःख की चुनौती को शक्ति के साथ स्वीकार करने, यंत्रणा को ढोने की क्षमता में मनुष्य की अपराजेयता प्रतिबिंबित होती है। इसीलिए ओदीपियुस की जो माँ भी है और पत्नी भी—वह योकास्ता अंत में अभिज्ञान हो जाने पर जब पागलों की तरह ओदीपियुस को स्पर्श करने जाती है—पर रुक जाती है। किसे स्पर्श करेगी संतान या पति को । वही योकास्ता कहती है, आदमी और कितना डरेगा । वह भाग्य के हाथों एक पुतला है इसलिए जितने दिन वह जिन्दा है किसी की भी मर्जी की वह परवाह नहीं करेगा। यही मानव का गौरव है। कालिदास ने भी दुःख को देखा है—पंचम अंक के प्रारंभ में संकेत के द्वारा उसका प्रदर्शन हुआ है। हंसपदिका के गीत के माध्यम से—यवनिका में मानो एक छिद्र दिखाई पड़ता है जिसमें से हम दुःख का नरक देख सकते हैं। पंचम अंक में हृदयविदारक दुःख का दृश्य, मर्मछेदन असहाय क्रन्दन है। परन्तु यह दुःख जीवन का एक अंश है। सुख-दुःख दोनों मिलकर समग्र जीवन है इसीलिए कालिदास ने शिशिर-वसन्तों का बिंब दिया है—जहाँ पत्तों का झरना अंकुर के फूटने से अलग देखा ही नहीं जा सकता (अज्ञेय)। दुःख के माध्यम से ही दुःखातीत आनन्द की ओर प्रयाण में द्वन्द्व और तनाव को नकारा नहीं गया है। यहाँ कर्तव्य और भावना का द्वन्द्व है, Public duty—शकुन्तला अतिथि का स्वागत करती है, राजा विघ्नों का अपसरण कर रहा है तथा प्रेम की व्यक्तिगत उन्मादना का द्वन्द्व है। इस द्वन्द्व की परिणति कितनी शोचनीय हो सकती है हंसपदिका का गीत उसका प्रमाण है। कालिदास और Sophocles के शकुन्तला और किंग ओदिपियुस में अनुभूति की तीव्रता है। इनमें दर्शकों की सचेतनता (जिज्ञासा) और तल्लीनता (तादात्म्य) का प्रसार है परन्तु एक में मानव की अस्मिता की पहचान है तो दूसरे में मानव धारणा का दार्शनिक प्रसार। इन अलग-अलग सौन्दर्य बोधों का आधार वह दृश्यात्मकता (spectcle) जो इन्हें प्रखर बनाती हैं।

यहां यह कहा जाता है कि कालिदास में यथार्थबोध का अभाव था इसीलिए आधुनिक सौन्दर्यबोध के यथार्थ ध्रुवांत के साथ यह मेल नहीं खाता। Keith ने संस्कृत नाटककारों का हवाला देते हुए कहा था—to create a realistic drama was wholly incompatible with their temperament. Keith ने यह बात Victorian युग के naturalism के प्रभाव में कहा था। दरअसल

नाटक अपने-आप में यथार्थ नहीं होता—Stage ही उसे जीवन से काट देता है—वह एक illusion की रचना करता है : "भ्रांति यथार्थता की निषेध नहीं करती बल्कि यथार्थता की अभिव्यंजना की व्याख्याएं करती हैं। कलाकार इस तरह यथार्थता के एक 'संशोधित' बिंब का अनुभव करके यथार्थता की पूरकता करता है।" इसीलिए पंक से पंकज की सृष्टि art है जो पंकज को प्रस्फुटित करता हुआ पंक में डूब जाता है। वह शिल्पी नहीं The True realism लेखक का होता है। अनुकरण के स्थान पर imaginative creation के आधार पर नाटक और यथार्थ का सम्बन्ध आंका जाता है। नाटककार एक ऐसे जीवन की कल्पना करता है जो real की copy से कहीं ज्यादा यथार्थ प्रतीत हो। नाटक में यथार्थ का सत्याभास (l.c.therness from reality) होता है—जानबूझकर हमारे अविश्वास को ख़त्म करना ही नाटककार का काम होता है तो यह सवाल उठाना ही ग़लत है कि यह realistic नहीं, कालिदास realism का दावा भी तो नहीं करता। कालिदास अपने युगबोध और जातीय अवचेतन में निहित archetypal Symbol और उससे जुड़े हुए myth को कैसे भूल सकता है। पाश्चात्य त्रासदी में जातीय अवचेतन में निहित Archetype या primordial images या patterns of experience से निर्मित myth में Adam तथा Eve का myth सबसे प्रखर है। काम-वासना या पाप के कारण शाप तथा स्वर्ग से पतन और स्वर्ग को पाने के लिए निरन्तर हाहाकार—यह मानव-जीवन का एक archetype है। भारत भी इस archetype से परिचित है। मनु काम का मिथक इसी पर आधारित है। कालिदास इस archetype से विशेष प्रभावित थे उनके नाटकों में इसका displacement हुआ है। विक्रमोवर्शीय तथा शकुन्तला दोनों में यहाँ तक कि मेघदूत में इस archetypal symbol का प्रयोग है। पुरुरवा, दुष्यन्त तथा यक्ष मर्त्यलोक में बैठे हुए स्वर्गलोक—उर्वशी, शकुन्तला तथा यक्षिणी को पाने के लिए हाहाकार कर रहे हैं। इस myth का विस्तार हमारी जातीय अवचेतना में अन्ततः सुखांतरूप में प्रकट हुआ है और इस जातीय अवचेतना को नकारना असंभव है। सबसे बड़ी बात—नाटक की भित्ति अभिनय है घटनाएं नहीं—अगर धटनाएं होती तो जासूसी-कहानी सर्वश्रेष्ट नाटक कहलाती और फिर यथार्थ व्यवहार और यथार्थ अभिनय में काफी फ़र्क होता है—अभिनय के द्वारा यथार्थ को आभासित किया जाता है—अभिनय में symbolism के प्रयोग के द्वारा कालिदास ने actual के पीछे जो reality है उसको ढूंढ़ा है और जीवन पर टिप्पणी की है और हमारे जीवन-बोध को गहराई प्रदान की है।

यह भी कहा जाता है कि इसके प्रति कालिदास का आग्रह होने के कारण घटना और चरित्र उपेक्षित हुए हैं और हमारा सौन्दर्य-बोध इसीलिए खंडित हो जाता है। दरअसल नाटक में दर्शक पहले diversion चाहता है—जीवन का

वैचित्र्य देखना चाहता है जो ज़िन्दगी है उससे कुछ और—राजा और तापस-कुमारी का प्रेम क्या जिन्दगी की नित्य की घटना हो सकती है ? दर्शक ultimulation भी चाहता है । काव्य माधुर्य के द्वारा उसे उद्दीपन मिलती है। वस्तु को रोचक बनाकर अभिनय के लिए अवकाश देकर तनाव और द्वन्द्व के आधार पर दर्शक को उच्द्दीप्त किया जाता है। फिर illumination diversion और stimulation के बाद दर्शक जीवन के बारे में कुछ जानना चाहता है और वह पूछता है यह नाटक किसलिए—What it is about ? भोग से भोगातीत की ओर यात्रा की धारणा उसे गहराती है। और उसी में उसे उत्तर मिलता है फिर sensation—इन्द्रियों की परितृप्ति, रस-भोग, परन्तु क्या यह रस चरित्र और घटनाओं की उपेक्षा करता है ? रस स्वाश्रयी नहीं होता—वस्तु निरपेक्ष नहीं होता—विभाव वस्तु है जिसमें चरित्र जुड़े होते हैं। वस्तु में कहानी और दृश्य सज्जा दोनों हैं। आश्रम, यज्ञों की धूमाग्नि, राजभवन, आकाशयान, स्वर्णिम चोटी से युक्त पर्वत और उसीके बीच घूमता हुआ नागर राजा, तपोवन की सरलता से जुड़ी हुई शकुन्तला मगर 'आर्यपुत्र' की आकांक्षा मन में लिए हुए। ऋषि-पुत्रों की ईर्ष्या जिसकी अभिव्यक्ति उनकी क्रोध भरी उक्तियों में (५वें अंक) होती है। दुर्वासा जैसा क्रोधी ऋषि और फिर इन्हीं के साथ मूक अभिनेता प्रकृति। वस्तु, दृश्य एवं चरित्र मिलकर एक Spectacle दृश्यात्मकता का सृजन करते हैं और उसीसे दर्शक चमत्कृत होता है और रंगमंच की चौथी दीवार का बंधन टूट जाता है—दर्शक का पहले हृदय संवाद (सहानुभूति) प्रकट होता है फिर तन्मयी भावना (साधारणीकरण) सौन्दर्यानुभूति के साथ सौन्दर्य के विषय का तादात्म्य हो जाता है—non-polarity अध्रुवीकरण की स्थिति उत्पन्न होती है। मगर यह बंधन का टूटना या तादात्म्य भी एक illusion है । बंधन टूटता नहीं—तादात्म्य नहीं होता। नाटक और जीवन के बीच एक कलात्मक दूरी बनी रहती है—इसी स्थिति को चिन्मय शब्द के द्वारा विश्वनाथ ने समझाया है—एक ओर चैतन्य की सक्रियता प्रखर बनी रहती है और दूसरी ओर तन्मयता का एहसास होता है—इसीके फलस्वरूप दर्शक में एक गहरा response पैदा होता है, यह रस है जो वास्तविक दुनिया की कोई यथार्थ अनुभूति नहीं वरन् एक व्यक्तिगत अनुभूति होती है—जो प्रत्यक्ष अनुभूति से कहीं अधिक गहरी सौन्दर्यानुभूति होती है।

वास्तविक जीवन के प्रयोजन यहाँ निलंबित हो चुके हैं। तर्कशीलता की जगह अनुभूति का प्रसार होता है यद्यपि मनुष्य की धारणा की जिज्ञासात्मक अभिव्यक्ति भी होती है। जातीय अवचेतन में स्थित आद्य प्रारूप archetype सौन्दर्यबोध को गहराता है और यथार्थ को illusion का बाना पहन कर नाटक की दृश्यात्मकता से जुड़ जाता है। शकुन्तला का यह सौन्दर्यबोध कदाचित् आज

के प्रत्येक दर्शक के लिए नहीं जो सामाजिक यथार्थ के सौन्दर्य बोध या हताश के एक अविवेकपूर्ण अनुभव में जीता हुआ ऐतिहासिक प्रतिबद्धता, अर्थहीन, जीवन-दृष्टि में विभक्त सहृदय का प्रतीक है। परन्तु आज का सहृदय शकुन्तला में stylized ढंग से वर्णित जीवन के क्रम में मनुष्य की धारणा और विश्वास को भी तो स्वीकारता है, "सहृदय जन्मजात या दैवी पुण्य के प्रताप से नहीं होता बल्कि अनुभव, विवाद, प्रशिक्षण और अनुचिंतन के द्वारा अपनी भावना को गहराने तथा अपने ज्ञान को निरंतर विकसित करते रहने से बनता है।" परन्तु आज का दर्शक चाहे आस्था केन्द्रित या संदेहकेन्द्रित बुद्धियुक्त हो जब विभिन्न प्रकार के सौन्दर्यबोध को वह एक विशिष्ट सूत्र में पिरो पाता है तब उसके सौन्दर्य बोध में कहीं एक सामान्यता दिखाई पड़ती है। Leonardo Da Vince के अनुसार यह विशिष्ट सूत्र है Man & the hopes of his soul. सौन्दर्य की निरन्तरता और भिन्नता में से उत्पन्न यह विशिष्ट सूत्र शकुन्तला नाटक की पहचान है। केवल शकुन्तला ही क्यों साहित्य में यथार्थ का प्रवर्तक को भी इस विशिष्ट सूत्र को सौन्दर्य बोध के साथ जोड़ने में बाध्य होना पड़ा था। German theatre के लिए जब डॉल्स हाउस को फिर से लिखने की जरूरत हुई तो इबसन ने अंत में नोरा को घर छोड़ते हुए नहीं दिखाया। जब नोरा घर छोड़ने के लिए तैयार होती है तो उसका पति कहता है, अपने सोते हुए बच्चों को तो एक बार देख जाओ—Look, there they are asleep, peaceful and care-free Tomorrow, when they will wake up & call for their mother they will be—motherless. नोरा कांपते हुए आवाज में कहती है—Motherless oh this is a sin against myself, but I cannot leave them. तब उसका पति प्रसन्नतापूर्वक मगर नम्रता से पुकारता है—नोरा, और धीरे-धीरे पर्दा गिर जाता है।

यह आज से सौ साल पहले की बात है। अगर आज के नाटकों को लें तो यहाँ भी सौन्दर्य बोध का आधार यही विशिष्ट सूत्र दिखाई पड़ता है। 'आधे-अधूरे' में एक अर्थहीन ज़िन्दगी जीने के लिए प्रत्येक पात्र की नियति अभिशप्त है और इसी अभिशप्तता की स्थिति में जब बेटा—देखकर डैडी जरा संभल के—कहता हुआ विघटित बाप को कमरे में ले आता है तो कहीं आशा की चमक रंगमंच के घने अंधकार में कौंध जाती है। 'एवं इन्द्रजीत' में इन्द्रजीत भी जब Sysiphus के myth के sysiphus की तरह अर्थहीन ज़िन्दगी को ढोने के लिए तैयार दिखाई पड़ता है तो वहां भी अंत में आशा का मंत्र सुनाई पड़ता है — "दीक्षा के उस मूलमंत्र को। तीर्थ नहीं, है केवल यात्रा। लक्ष्य नहीं है, केवल पथ ही। इसी तीर्थ-पथ पर है चलना। इष्ट यही, गन्तव्य यही

है।" और 'तुगलक' में मुहम्मद—अंत में अपनी त्रासद असफलता में अकेला रंगमंच पर दिखाई पड़ता है और उस त्रासद बर्बरता और खूंखारी में भी दर्शकों को मुअज्ज़िन की अज़ान सुनाई पड़ती है। एलिजाबेथ के युग के त्रासद नाटकों को देखकर रात्रि के समय रंगशाला से निकलते हुए दर्शक की भी आँखें बरबस आसमान की ओर चली जाती थीं और वे कहते थे, देखो, देखो, आसमान में तारे चमक रहे हैं। और शकुन्तला नाटक में ? महाकाल के मन्दिर में आरती की समाप्ति पर नाटक शुरू हुआ था—मध्यरात्रि में नाटक खेलना अनुचित माना जाता था—मगर रात्रि का दूसरा प्रहर ज़रूर बीत गया होगा। दर्शक रंगशाला से बाहर निकल रहे हैं। उनके कानों में शकुन्तला के वाष्पकंठ से निकली हुए आवाज़—'आर्य-पुत्र की जय' अभी भी गूंज रही है—उन्होंने शकुन्तला की नवयौवना की सरल काममूर्ति को देखा है और फिर एक वेणीधरा विरहव्रतचारिणी रूप भी देखा है इस तरह वह लौकिक से दिव्यता की यात्रा की अनुभूति कर पाया है एक और लौकिक जीवन का आयाम-सामाजिक का आयाम—सावधि काल का वृत्त और दूसरी ओर भरत वाक्य की अन्तिम पंक्ति—पुनर्भव परिगत शक्तिरात्मभूः—देवताओं के निरवधि महाकाल का महावृत्त। कालिदास शकुन्तला नाटक में इन दोनों वृत्तों का सामंजस्य करता है और लोकिकता तथा अलौकिकता के इस सामंजस्य में दर्शक का सौन्दर्यबोध निखर उठता है।

भास का चेतना-सौंदर्य

डा० जगदीश दत्त दीक्षित

कविकुलगुरु कालिदास ने अपने महाकाव्य रघुवंश में "अथवा कृत-वाग्द्वारे वंशेऽस्मिन् पूर्वसूरिभिः" कह कर वाल्मीकि आदि जिन कवियों की ओर संकेत किया है उन पूर्वसूरियों में नाटक के क्षेत्र में मार्गद्रष्टा आदि नाटककार भास की ओर भी संकेत किया गया है—मालविकाग्निमित्र-नाटक में—

प्रथितयशसां भास सौमिल्ल कविपुत्रादीनां प्रबन्धानतिक्रम्य कथं वर्त-मानस्य कवेः कालिदासस्य कृतौ बहुमानः ॥

इस कथन से उनका भास के ऋण की स्वीकृति का ही उल्लेख है ।

कवि अपने परिवेश से प्रभावित होता है । वह अपनी नवनवोन्मेष-शालिनी प्रतिभा के द्वारा सामयिक परिवेश, सर्जनात्मक कल्पना, संवेदना, तथा चेतना सौन्दर्य का प्रयोग अपनी रचना में करता है । ध्वन्यालोक में—

भावानचेतनानपि चेतनवत् चेतनानचेतनवत् ।
व्यवहारयति कविः काव्ये यथेष्टं स्वतंत्रतया ।
शृंगारी चेत्कविः काव्ये जातं रसमयं जगत् ।
स एव वीतरागश्चेत न्नीरसं सर्व मेव तत् ।।

संवेदनशीलता कवि प्रतिभा का नैसर्गिक वैशिष्टय है उसकी संवेदना सामान्य जन से अधिक होती है, वह अपने परिवेश की घटनाओं को अधिक गहराई से अनुभव करता है और इसी कारण वह अपनी सीमित वैयक्तिकता से ऊपर उठ कर समष्टि के साथ एकाकार हो जाता है ।

सौन्दर्य दृष्टि कविप्रतिभा का प्रमुख अंग है । कवि हृदय में सौन्दर्य के प्रति सहज आकर्षण होता है । वह इस सौन्दर्य चेतना को अपने काव्यों में अनेक रूपों में प्रतिबिम्बित करता है। यथा रसगत सौन्दर्य आलंकारिक सौन्दर्य, कल्पनागतसौन्दर्य, शैलीगत सौन्दर्य, विधागत तथा भाषागत सौन्दर्य आदि ।

महाकवि भास की सौन्दर्य चेतना के भी विविध रूप हैं। प्रधानतया उनकी कल्पना का वैशिष्टय दो रूपों में उल्लेखनीय है एक वस्तुपरक और दूसरा भावपरक। वस्तुपरक का प्रयोग उन्होंने कथावस्तु के विन्यास एवं सफल संयोजन में किया है और दूसरी का प्रयोग प्रतीकों, बिम्बों और उपमानों के द्वारा भाववोध और रससृष्टि करने में। भास ने दोनों क्षेत्रों में सफलता प्राप्त की है।

प्रथम रूप में कथावस्तु के कतिपय उदाहरण प्रस्तुत करता हूं—

इनके अध्यावधि प्राप्त तेरह नाटकों में चार—स्वप्न, प्रतिज्ञा, अविमारक तथा चारुदत्त का कथास्रोत वृहत्कया से लिया गया है। प्रतिमा तथा अभिषेक रामायण पर और पंचरात्र, दूतवाक्य, दूतघटोत्कच, मध्मम व्यायोग, कर्णभार तथा उरुभंग महाभारत और बालचरित कृष्ण कथा पर आधारित है;

भास के परिवेश पर विहंगम दृष्टिपात करने से हमें ये सामन्ती वातावरण से मुक्त, वर्णाश्रम धर्म में सौमनस्य न कि विद्रोह, वैष्णव, शिल्पकला आदि के समृद्ध वातावरण में पूर्णतया भाग्यवादी लगे हैं। कथा-स्रोत से प्रेरणा लेकर भी इन्होंने उनमें अनेक परिवर्तन किए हैं। स्यप्नवासवदत्ता—उदयन वासवदत्ता के संक्षिप्त कथानक को लेकर वासवदत्ता के प्रेम में आकण्ठमग्न उदयन के उद्धारहेतु वासवदत्ता को एक आदर्श रमणी के रूप में उसे युग की प्रधान नायिका बनाया है जोकि अपना सर्वस्व त्यागकर तथा स्त्री-जाति के लिए असह्यकष्ट, सपत्नीत्व को सुलभतया आमत्रित करती है। यह है पराकाष्ठा और आदर्श रमणी का चरित्र—कथा की लक्ष्योपलब्धि में कवि ने ब्रह्मचारी पात्र के प्रवेश तथा चित्रफलक की मौलिक योजना अनुस्पूत कर अपनी नाटकीय रंगमंचोपप्रयुक्तता का स्पृहणीय उदाहरण प्रस्तुत किया है।

उदाहरण स्वरूप—जब राजकुमारी पद्मावती के आगमन का समय आता है तो मार्ग से सभी को हटाया जा रहा है तो वासवदत्ता यौगन्धरायण से कहती है कि 'अहमपि नामोत्सार-पितव्या भवामि'···यौगन्धरायण भवति। एवमनिर्ज्ञातानि दैवतान्यवधूप्यत्ते, भुक्तो ज्झितएष विषयोऽत्रभवत्या-पूर्व त्वपा—भाग्यपंक्ति' 'कहकर कथा के विकास में गति और चिन्तनि की स्थिति ला देता है।

यौगन्धरायण तपस्विन्निति। ऐसा सम्बोधन सुनकर प्रसन्न होता है किन्तु उसे रुचिकर नहीं मानता। विदूषक तथा उदयन की वार्तालाप में प्रमदवन

में छिपी हुई वासवदत्ता व पद्मावती एक अदभुत आनन्द का रस लेती है। जब राजा कहता है—

पद्मावती वहुमता मम यद्यपि रूप शीलमाधुर्यैः
वासवदत्ता बद्धं न तु तावन्मे मनो हरति।

वासवदत्ता—दत्तं वेतनमस्य परिखेदस्य। अहो अज्ञात वासोऽप्यत्र बहुगुणः सम्पद्यते।

कवि तपोवन के वर्णन में कितने सरलभाव से कहता है :—

विस्रब्धं हरिणाश्चरन्त्यचकिता देशागत प्रत्यया
वृक्षाः पुष्पफलैः समृद्ध विटपाः सर्वेदयारक्षिता
भूयिष्ठं कपिलानि गोकुलधनान्यक्षेत्रत्यो दिशो
निः सन्दिग्धमिदं तपोवन धूमोहि बह्वाश्रयः॥

आश्रमवासी तपस्वियों के विषय में कितने सरल भाव से कहा है :—

परिहरतुभवान् नृपापवादं; न परुषमाश्रमवासिषु प्रयोज्यम्।
नगरपरिभवान् विमोक्तुमेते वनमभिगम्य तपस्विनो वसन्ति॥

नाटकीय संघटना की सफलता के लिए कवि ने पद्मावती के साथ विवाह के अवसर पर रानी अगारंवती के द्वारा वासवदत्ता की धाय को चित्र फलक लेकर भेजा है। यहाँ दो बातें उल्लेखनीय हैं। एक तो इस कालान्तर में परिवर्तन तथा रूप-सादृश्य होने पर भी धाय ही उसके पहचानने में अधिकतर शीघ्रता तथा प्रामाणिकता की द्योतिका हो सकती है तथा विवाह की विधि—वत्ता को निवाहने का भी लक्ष्य रहा है।

पद्मावती-चित्रगतं गुरुजनं दृष्टवाभिवादयितुमिच्छामि :—
राजा—चित्रादर्शनाप्रभृति प्रहृष्टोद्विग्नां त्वां पश्यामि।

भास ने राजा तथा यौगन्धरायण के अन्तर्मन की स्थिति को किस प्रकार सुन्दर शब्दों में अपने अपराधों को स्वीकृति कराते हुए व्यक्त किया है—

राजा उदयन—किंवक्ष्यतीति हृदय परिशंकितंमे, कन्यामयाप्यपहृतानच रक्षितासा।
भाग्यैश्चलैं महदवाप्तगुणोपघातः, पुत्रः पितुर्जनितरोष इवास्मिभीतः॥

योग प्रच्छाद्य· · : कमि मयाकृतमिदं हितमित्यवेक्ष्य

सिद्धेऽपि नाम मम कर्मणि पार्थिवोऽसौ—किंवक्ष्यतीति अभिषेक में विभीषणमी ।।

प्रतिज्ञायौगन्धरायण में उदयन के शारीरिक सौन्दर्य की झांकी निहारिए:

पीनासंस्यपिप्रकृष्टपर्वमहोतो नागेन्द्रहस्ताकृते
श्चापास्फालिकरस्यइदूरमणाद बाणाधिकारोपिण:
विप्राम्यर्चयितु: श्रमैषु सुहृदां सत्कर्तु रालिङ्गनै—
न्यस्तं तस्यभुजद्वयस्प वलयस्थानान्तरे बन्धनम् ।। प्रतिज्ञा १/८

पर्वो पर मांसल तथा हाथी से सूंड के समान विशाल भुजाएं जो धनुष को टंकार कर उस पर बाण चढाने वाली थी जिन्होंने ब्राह्मणों, मित्रों का सत्कार किया है उनके कंकण के स्थान पर हथकड़ी डाल दी ।

मंत्रित्व की कसौटी के लिए यौगन्धरायण का कथन श्लाघनीय है कि यह कार्य कितना कठिन है—पकड़े जाने पर सभी को अपने देखने के लिए कहता है —

पश्यन्तु मां नरपते:पुरुषा! ससत्वा:, राजानुरागनियमेनविपद्यमानं
ये प्रार्थयन्ति च मनोभिरमात्यशब्दं तर्षो स्थिरीभवतु नश्यतु वाभिलाष: ;।

प्रतिज्ञायौगन्धरायण के नाम की सार्थकता में कवि ने उससे ही कहलवाया है—

यदि शत्रुबलग्रस्तो राहुणा चन्द्रमा इव
मोचयामि न राजानं नास्मि यौगन्धरायण: ।। १/१६
सुभद्रामिव गाण्डीवी नाग: पद्मलतामिव ।
यदि तां चैव तं चैव तां चैवायतलोचनाम्
नाहरामि नृपं चैव नास्मि यौगन्धरायण: ।।
नवं शरावं सलिलै: सुपूर्णं सुसस्कृतं दर्भकृतोत्तरीयम् ।
तत्तस्यमा मूत्ररकं स गच्छेद् यो भर्तृपिण्डस्य कृते न युद्धयेत् ।।
हंसक के—यौगन्धरायण प्रेक्षस्व सुनने के पश्चात् ।

यौग ···—तेनहिअनर्ह प्रतिक्रियं भनिर्विष्टभर्तृ ण्डिमनुपकृतराजसत्कार यदि खलु मां दृष्टव्यं मन्यतेस्वामी ।—

भरतरोहक ने यौगन्धरायण से पूछा—अपरोक्षराज्यव्यवहारी भवानिति

ब्रीति । समरावजितेपुशत्रुषु किमाहशास्त्रम् । आप तो राजव्यवहार जानते हो —

यौग० ने उत्तर दिया 'वधः'—किन्तु भरत रोहक कहता हेकि बधाई तो वत्सराज थे उनका तो हमने सत्कार किया है। मैं गुणों से द्वेष नहीं करता कॉञ्चु० अनेक कारणों से तुमने हमारी बड़ी हानि नहीं की है अतः यह भृंगार ग्रहणकरो ।

गृहान निर्वान्ति मया प्रदीपितास्तथैव तावद्हृदयानि मंत्रिणाम् ।
इयं तु पूजा मम दण्डधारिणः कृतापराधस्य हि सकृति वंधः ।।

मेरे जलाए हुए घर और मन्त्रियों के हृदय बुझ नहीं पाते हैं। मुझे दंड मिलना चाहिए था पर यह पूजा मिल रही है। अपराधी का सत्कार तो उसका वध ही होता है ।

भाग्यवादिता—कालक्रमेण जगतः परिवर्तमाना चक्रारपंक्तिरिवगच्छति भाग्य पंक्तिः, नहि सिद्ध वाक्यान्युत्क्रम्यगच्छति विधिः सुपरीक्षितनि ।

अलंकारों—सरल, सुबोध उपमाओं का चयन किया गया है—आकाश में उड़ती हुई सारस पंक्ति को देखकर कहा है ।

ऋज्वायतां च विरलां च नतोन्नतांच
सप्तर्षि वंशकुवटिलां च निवर्तनेषु—
इत्यादि अनेक स्थलों पर आकाश को दो भागों में विभक्त—

दुःख-सुख में शरीर दो भागों में विभक्त, अभिषेक में सागर दो भागों में विभक्त—नायक को सदैव चन्द्र के समान, शत्रु को राहु के समान कठिन कार्यों के लिए-व्यावर्तनं करतलैखिमन्दरस्य कुलयदलनिभावेणी ।

अविमारक में नगर के वर्णन में छिपता हुआ सूर्य दधिपिंड जैसे श्वेत प्रासादों पर पड़ कर ऐसा लगता है मानो वे आगे की दूकानों पर फैलाए गुड़ और मधु के रस में सन गए हों।

महाकवि भास के बाह्यदृश्य विधान में अन्धकार की अनुभूति मानों कवि के चेतना सौन्दर्य को और भी मुखरित कर देती है यथा—

१—अंधेरा कितना घना है। वह अंगो को लीपता सा है। आकाश मानो काजल बरसा रहा है। दुष्ट पुरुष की भांति दृष्टि बेकार हो गई हैं ।[1]

1. लिम्पतीवतमोऽङ्गा न वर्षतीवाञ्जनं नभः ।
असत्पुरुष सेवेव दृष्टि निष्फलतां गता ।।चारु०।।१९]

२—मार्ग रूपी नदियों में अंधेरा बह रहा है। महलों की पंक्ति पुलिन जैसी लगती है। दसों दिशाएं अंधेरे में डूब गई हैं। यह अंधकार मानो नाव से पार किया जायगा।[2]

३—इस समय पूर्व दिशा तो अंधकार से लिप्त हो गई और पश्चिम दिशा संध्या से लाल बन गई। आकाश दो रूपों में विभक्त हो कर अर्ध-नारीश्वर सा बन गया है। अभिषेक नाटक में भगवान् राम लक्ष्मण से सागर की विचित्रता को दर्शाते हैं—देखिए—सागर कितना विचित्र है :—[3]

४--कहीं फेन उगल रहा है, कहीं जल मछलियों से आकुल है। कहीं शंख भरे हैं तो कहीं नीले बादलों जैसा है। कहीं तरंगें उठती हैं तो कहीं नाकों से भयानक बना है। कहीं भयानक भंवर पड़ रहे हैं तो कहीं जल एकदम शान्त है। वस्तु सौन्दर्य चेतना के उदाहरणों से इनके नाटक भरे पड़े हैं। कतिपय उदाहरण रस सौन्दर्य के भी प्रस्तुत करने आवश्यक है।[4]

अविमारक में शृंगार रस के प्राय: दोनों रूपों को चित्रित किया गया है यथा कुरंगी के सौन्दर्य का शब्द-चित्र तथा भावचित्र निहारिए-- अहो तस्याः रूप सम्पव्, रूपानुरूपं यौवनं, यौवन सदृशं सौकुमार्यम्। अविमारक में आगे कहता है[5] क्या विधाता ने उसे समस्त युवतियों के शरीर सौन्दर्य का सार लेकर बनाया है या चन्द्रमा की कान्ति स्त्री बनकर आ गई है अथवा डर से जल में सोये विष्णु को छोड़कर लक्ष्मी ही दूसरी स्त्री के रूप में इस राजा के घर में रहती है। कुरंगी[6] का वक्ष स्तन भार से अलसाया और शरीर

---

2. तिमिरमिव वहन्ति मार्गनद्यः पुलिननिभाः प्रतिभान्ति हर्म्यमालाः।
तमसि दशदिशो निमग्नरूपाः प्लवतरणीयः इवायमन्धकारः॥ अवि. ३।४

3. पूर्वा तु काष्ठा तिमिरानुलिप्ता सन्ध्यारुणाभाति च पश्चिमाशा।
द्विधा विभक्तान्तरमन्तरिक्षं यात्यर्धनारीश्वररूपशोभाम् अवि० २।१२

4. क्वचित् फेनोद्गारी कवचिदपि च . . . निष्कम्प सलिलः। अभि० ४।१६

5. प्रतिच्छन्दं धात्राँ युवतिवपुषां किन्तु रचितं
गता वा स्त्री रूपं कथमपिचताराधिपरुचि
विहाय श्रीः कृष्णं जवशपनसुप्तं कृतभया
धृतान्यस्त्रीरूपंक्षितिपतिगृहेवानिवसति॥ अवि० २।३

6. उरः स्तनटालसं जघन भारखिन्ना तनुः
मुखं नयनवल्लभं प्रकृतिताम्रबिम्बाधरम्।
भयेऽपियदि तादृशं नयनपात्रपेयंवपुः
कथन्नु सुरतान्तर प्रचुर विभ्रमं वद् भवेत्। अवि० २।६

जघन भार से खिन्न था। भय में भी उसका शरीर नेत्रों के लिए इतना प्रिय था तो सुरतकाल में अत्यधिक विभ्रम करता हुआ वह कैसा लगेगा—

कुपित कान्ता को मनाते हुए कवि ने सहज सौन्दर्य को व्यक्त किया है कि नायिका का गला आसुओं से रुधकर गद्गद् हो उठा है। वह प्रणय में अधूरी बात कह रही है कि मैं तुम्हारी कौन हूँ। स्वभाव से वह प्रिय की वश वर्तिनी है पर स्त्री स्वभाव के कारण प्रतिकूल ही बोल रही है।[7]—

देखो मेरे दो ही नेत्र है, हजार नही और बुद्धि चिरकालीन इच्छा के कारण मूढ हो गई है। इसलिए इन दोनों आखों को आज काम सागर के आर-पार मुख की क्रीडा करने दो। स्वप्नवासवदत्ता में भी श्रृंगार तथा करुण रस का वर्णन है। प्रतिमा में करुण रस का शोभन वर्णन आया है। वीर रस का वर्णन अभिषेक, मध्यमव्यायोग, उरु भंग, बालचरित, कर्णभार में मिलता है। चारुदत्त में श्रृंगार तथा करुण रस का वर्णन मनोहारी है। भास ने सभी रसों का वर्णन कियां हैं।[8]

मनोभावों की परख में भास की प्रतिभा सर्वातिशायी है। इनके नाटकों में अनेक स्थलों पर किमपि वक्तुकामासि, निष्क्रम्य प्रविश्य, आपसतवत् के प्रयोग मिलते हैं :—उत्साहित पुरुषों के लिए वे प्रतिज्ञायोगन्धारायण कहते हैं :[9]—काठ को भी रगडा जाय तो अग्नि पैदा हो जाती है। भूमि भी खोदने पर पानी देने लगती है। उत्साह सम्पन्न लोगों के लिए कुछ भी असाध्य नहीं है। यदि सही ढंग से प्रारम्भ किए जाय तो सब प्रयत्न सफल हो जाते हैं। सिद्ध पुरुषों की वाणी का उल्लघंन दैव भी नही करते। रामराज्य। भिषेक के अवसर पर भास ने चेटी के द्वारा सीता के लिए कहलवाया[10]—

7. सदभावतः प्रियवशं समुपागतापि, स्त्रीवावतः प्रवदति प्रतिकूलमेव।
अवि. ३।७

8. अहंद्विनेत्रो न सहस्त्रनेत्रो—कामर्णवस्याद्य तुदृष्टपारं—
चेकिऽयतां ये सुखमक्षियुग्मम्।। अवि० ३।१८

9. काष्ठादर्निजयिते मध्यान्तर। प्रति० १।१८

10. "नास्ति वाचा प्रयोजनम्, इमानि प्रहर्षितानि तनुरुहाणि मन्त्रयन्ते"
वृक्षों के मूलों के सींचने में सीता के सौन्दर्य की मनोरम झांकी—'
योऽस्याः करः श्राम्यति दर्पणेऽपि, स नैतिखेदं कलशं वहन्त्याः।
कन्या के विवाह की वेदना व्यथा की गाथा के लिए अदत्ता—खलुभातरः

भास की वाणी सरल शब्दों में भी कितनी सशक्त है निम्न उदाहरण में—
''कुलद्वयं हन्ति मदेन नारी, कूलद्वयं क्षुब्धजला नदीव''

महाकवि भास के चेतना सौन्दर्य का सशक्त रूप इन नाटकों में लभ्य है साथ ही साथ इनकी वाणी परवर्ती महाकवियों के लिए प्रेरणास्रोत भी रही है·—यथा कर्णभार नाटक की एक पंक्ति रघुवंश में—

सुरद्विपास्फालन कर्कशाङ्गुलिर्मया कृतार्थः खलुपाकशासनः । कर्णभारम् १।२३
हरेः कुमारोऽपि कुमारविक्रमः सुरद्विपास्फालनकर्कशाङ्गुली ।। रघु० ३।५५

इस प्रकार महान् कवि भास के चेतना-सौन्दर्य की सक्षिप्त रूपरेखा प्रस्तुत की गई ।

अथातो सौंदर्य-जिज्ञासा

—श्री मानतुंगाचार्य विरचितभक्तामरस्तोत्र में

डा० शिखरचन्द्र जैन

मनुष्य-मात्र के हृदय में सुप्त भावनाओं को जागृत करना, उनको प्रचलित वातावरण के उन्मुख करना तथा उस व्याप्त वातावरण के अनुकूल उत्प्लावित हो जाना तथा आत्मोत्सर्ग की परम सीढ़ी पर तथा आत्मानन्द लीन होना यह साहित्य में स्तोत्र शास्त्र की महनीय कमनीय अतुलनीय वांछित धुरी है। संस्कृत साहित्य में स्तोत्र साहित्य पर विशद दृष्टिपात करने से ज्ञात होता है कि अनेक इष्टदेवो-देवियों के द्वारा प्रदत्त इष्ट को प्राप्त करने के लिए स्तोत्र साहित्य की रचना की गई। शिव, विष्णु, कृष्ण, राम तथा हनुमान के प्रति उच्चारित स्तोत्र अपने जीवित स्वरूप गुणाधान को प्रकट करते हैं। दुर्गा की भक्ति, पद्मावती की भक्ति कुषमांडिनी देवी की भक्ति, काली की भक्ति पद-पद पर भक्तजनों की मनोकामना पूर्ण करनेवाली कही जाती है। इन स्तोत्रों में भक्ति-रस ओत-प्रोत होता है जो कि मानव-हृदय में रसप्लावित होकर भक्त को अपनी ओर आकर्षित कर लेता है तथा उसको विविधरूप से अपने तादात्म्य में लाने की कोशिश करता है। ये स्तोत्र जब मनुष्य के अन्दर मधुर-लय संगीत भाव से हृदय के अंतरंग में प्रवेश करते हैं तो मनुष्य का महान मानुषिकरूप समुद्गत हो उठता है।

इन स्तोत्रों के अध्ययन से ज्ञात होता है कि इनमें प्रकृति धर्म तथा सौन्दर्य का सुन्दर समावेश पाया जाता है। प्रकृति चेतन रूप में अपना स्वरूप प्रकट करती है तथा धर्म और सौन्दर्य उसके साथ हिलोरें लेते हैं। इस स्तोत्र-शास्त्र के विशाल साहित्य में जैन संस्कृत साहित्य में अनेक सुन्दर स्तोत्र हैं जो कि अपने काव्य-सौन्दर्य भाव-वैशिष्ट्य तथा मनुष्य को एकाग्रचित्त करने में अनुपम हैं। अत्यन्त प्रसिद्ध स्तोत्र हैं १. सुप्रभात स्तोत्र, २. दृष्टाष्टक स्तोत्र, ३. अद्याष्टक स्तोत्र, ४. श्री पंचपरमेष्ठी स्तोत्र, ५. श्री वीतराग स्तोत्र, ६. श्रीमहावीराष्टक स्तोत्र, ७. श्री सरस्वती स्तोत्र, ८. श्री सरस्वती स्तोत्र, (द्वितीय), ९. श्री पार्श्वनाथ स्तोत्र, १०. श्री अकलंक स्तोत्र, ११. श्री जिनसहस्त्रनाम स्तोत्र, १२. भक्तामर स्तोत्र, १३. श्री कल्याणमन्दिर स्तोत्र, १४. एकीभाव स्तोत्र, १५. विषापहार स्तोत्र और १६. बृहत्स्वयं भूस्तोत्र।

ये समस्त स्तोत्र किसी न किसी स्वरूप, कारण तथा घटनाक्रम को लेकर प्रणीत हैं। इनके माहात्म्य के विषय में असंदिग्ध रूप से विश्वस्त होना पड़ता है कि श्रोता पाठक तथा उस समय का वातावरण सभी इनसे गद्गद् हो जाते हैं।

जिस भावना को लेकर के ये रचित हैं उस परम पवित्र वीतराग की स्तुति की गई है वह वास्तविक रूप से सरित्प्रवाह रूप में प्रवाहित हुई हैं।

अब यह प्रश्न है कि ये स्तोत्र जो किसी घटना-विषय, उपसर्ग, परीक्षा तथा बात को लेकर लिखे गये हैं क्या वे आज के विषय 'सौन्दर्य' इस बात पर खरे उतरते हैं मैं यही कह सकता हूँ कि सौन्दर्य शायद ये स्तोत्र स्वयं बन गये हैं। यहाँ तक कि ये स्तोत्र किसी भी महाकाव्य खण्डकाव्य से बढ़कर हैं तथा अथातो सौन्दर्य जिज्ञासा इनमें भरी पड़ी है। सभी दशाओं में प्रकृति का जो रूप इन स्तोत्रों में देखने को मिलता है शायद ही कहीं उभरा हो। ये स्तोत्र संस्कृत साहित्य के अमर प्रदीप्त-प्रकाश पुंज अवरत दीप्यमान दीपक हैं जो अपने एक-एक शब्द पाद श्लोक में अलंकार, छन्द, रस, तथा भाषा वैशिष्ट्य के गुच्छे लहराते रहते हैं। कहीं मणियां प्रदीप्त हैं तो कहीं सरितप्रवाह है, कहीं कोयल-कूकती है तो कहीं समुद्र विविध रूपों में दृष्टिगोचर होता है तो कहीं पर शान्त निर्झर-जल-प्रपात—कल्लोलमाला कल-कल कलकलित हो रहा है। आप juke Box में सिक्का डालें और गाना विस्फुरित हो जाता है। इसी प्रकार मधुर संगीतलय स्तोत्र का पाठ प्रारम्भ कीजिए और हृदय के तन्तु खुलने लगते हैं तथा मनुष्य के भाव सत्वगुणों की ओर प्रभावमान होने लगते हैं। इन स्तोत्रों में वह विशाल शक्ति छिपी है जो कि मनुष्य को अपने आपमें विश्वस्त कर देती है तथा वह आत्मविश्वास से युक्त होकर आगे बढ़ने लगता है।

प्रस्तुत भक्तामर स्तोत्र जिसका असली नाम आदिनाथ-स्तोत्र है अपने आप में एक महान स्तोत्र है जिसकी शतवर्षों से जन-मानस में गहरी आस्था एवं अनवरत श्रवण उत्कंठा रहती है। भक्तामर शब्द से प्रारम्भ होने के कारण इसको भक्तामर स्तोत्र भी कहा गया है। इसमें ४८ श्लोक हैं जो कि काव्यगत सौन्दर्य एवं उपमा तथा अलंकार से पूर्ण हैं। भक्ति-भाव से ओत-प्रोत होकर जब श्रद्धालु-जन इसका स्तवन करते हैं तो अन्तराल की समाप्ति होती है। जिससे भक्तजन अपने को हर तरह से हलका, सरल, विनीत और सर्वतः संपूर्ण अनुभव करते हैं। उसकी ऐहिक और पारलौकिक आकांक्षाओं की पूर्ति का क्षण भी अनायास उपस्थित हो जाता है। चित्त की प्रसन्नता और विशुद्धि ही ऐसी निधि है जिसके ध्वनि को अन्य सब तुच्छ प्रभासित होता है। उसे भक्तिजन्य विशुद्धि पर अटूट अगाध विश्वास होता है और यही वह सम्बल है, जिसके बल पर वह बीहड़ पथ को हँसते-हँसते पार कर जाता है।

श्री मानुतुङ्गाचार्य प्रणीत यह स्तोत्र महान उपसर्गों को दूर करने वाला है। आचार्यश्री राजा भोज के समकालीन थे। कहा जाता है कि भोज के दरबार के कवियों ने ईर्ष्या एवं साम्प्रदायिक वैषम्य से आचार्य-प्रवर को राजाज्ञा से पकड़वाकर ४८ कोठरियों में बन्द करवा दिया। तीसरे दिन आचार्यश्री ने

आदिनाथ स्तोत्र की रचना की जिसके प्रभाव से वे स्वयं कारागार से मुक्त हो गये और एक शिला-खण्ड पर विराजमान हो गये। पुनः जेल में डाल देने पर भी स्तोत्र की अधिष्ठात्री देवी चक्रेश्वरीदेवी उनकी रक्षा करती रही। राजा भोज ने अपनी पराजय जैनधर्म स्वीकार करके की।

गणेशस्तोत्र का जो हिन्दू मानस में स्थान है वही भक्तामर स्तोत्र का जैन मतावलम्बियों में है। इस काव्य ग्रन्थ ने अपने जिन अपूर्व अनुपम अद्वितीय गुणों के कारण महान् माहात्म्य अमर्यादित प्रचार और विशेष रूप से ख्याति प्राप्त की है वह सर्वविदित है।

इसके काव्यगत सौन्दर्य पर प्रकाश डालने से पूर्व इसके मंगलाचरण पर ही दृष्टि डालिये—

भक्तामर प्रणत मौलि मणि प्रमाणा—
मुद्योतकं दलित पाप तमोवितानम्।
सम्यक्प्रणम्य जिन पादयुगं युगादा—
वालम्बनं भवजले पततां जनानाम्॥

संसार रूप अशुभ कर्मों में डूबे हुये हम अपने कल्याण को चाहते हुए अपने इस स्तुतिपरक स्तोत्र से आपकी स्तुति करते हैं। हे प्रभु हमारा कल्याण कीजिये।

इसी प्रकार से अन्य श्लोक देखिये—

वक्तुं गुणान् गुणसमुद्र ! शशांककान्तान्,
कस्तेक्षमः सुरगुरुप्रतिमोऽपि बुद्धया।
कल्पान्तकाल पवनोद्धतनक्र-चक्रं,
कोवा तरीतुमलम्बुनिधिं भुजाभ्याम्॥

हे गुण पयोधि ! जैसे प्रलयकालीन प्रचण्ड पवन से उद्वेलित, विक्षुब्ध एवं मुंह फैलाये हुये द्रुतगति से इधर-उधर भागने वाले मगर-मच्छादि जल जन्तुओं से परिपूर्ण समुद्र को कोई मनुष्य अपनी भुजाओं से तिरकर पार नहीं कर सकता वैसे ही चन्द्रमा की धवल-कान्ति के समान उज्ज्वल निर्मल आप के अथाह गुण रूपी समुद्र को वृहस्पति सदृश बुद्धिमान मनुष्य भी वर्णन करके पार नहीं पा सकता है फिर मुझ जैसे मन्दबुद्धि का क्या साहस ?

सर्वदोषरहित वीतराग आदिनाथ का स्वरूप देखिये तथा उसमें निबद्ध अशुभ को भी किस प्रकार सौन्दर्य में निबद्ध किया है—

नित्योदयं दलित-मोहमहान्धकारं,
गम्यं न राहुवदनस्य न वारिदानाम्।
विभ्राजते तव मुखाब्ज मनल्पकान्ति,
विद्योतयज्जगद पूर्व शशांक बिम्बम्॥

इसका सौन्दर्य देखिए--

हे अपूर्व तेजपुंज ! जिस चन्द्र-बिम्ब को हम देखते हैं वह सकलंक है, केवल रात में अधूरा प्रकाश फैलाकर असंपूर्ण अंधकार को नाश करता है, राहु और मेघपटल से ढंका जाकर उसका प्रकाश मन्द पड़ जाता है—अस्त भी होता है, किन्तु आपका मुख-कमल एक ऐसा दीप्तिवान विलक्षण चन्द्रमा है जो निष्कलंक है, सदा-सर्वदा प्रकाशमान रहकर मोहान्धकार का नाश करता है, जिसे न राहु ग्रस सकता है, न बादल ही काला शामियाना तानकर उसके अपूर्व प्रकाश को रोक सकता है । वास्तव में आपका मुख-चन्द्र अगणित चन्द्र-बिम्बों से बढ़कर है।

प्रकृति के अन्य रूप को देखिये जहां पर वर्षा ऋतु वर्षा न करके भी संभावना बनाये रहती है—

किं शर्वरीषु शशिनाहि विवस्ता वा,
युष्मन्मुखेन्दु दलितेषु तमःसुनाथ ।
निष्पन्नशालिवन शालिनि जीवलोके,
कार्यं कियज्जतुधरैर्जल भारनम्रैः ।।

हे अनन्त प्रभाधारक देव ! जैसे धरती तल में धान्य के खेतों के परिपक्व हो जाने पर, विपुल जल-भार से नीचे को झुके, उमड़ते-घुमडते गरजते हुए बादलों से हानि की संभावना के सिवाय कोई विशेष लाभ नहीं होता, वैसे ही आपके आश्रय अनन्त कान्तिमान मुखरीप विलक्षण चन्द्रमा ने जबकि संसार के कोने-कोने में व्याप्त समस्त तमतोम का अज्ञान-रूपी अन्धकार का सत्यानाश कर दिया हो, तो फिर दिन में सूर्य और रात्रि में चन्द्रमा का प्रकाश रूप प्रदान करने का प्रयास व्यर्थ है ।

किस प्रकार से चन्द्रगत सौन्दर्य का कवि ने सुन्दर वर्णन किया है इस बात को देखते ही बनता है । मूर्तिमान चन्द्रमा ऐसे लगता है जैसे वह यहीं है ।

उन्निद्रहेम नव पंकज पुन्जकान्ति,
पर्युल्लससन्नसमयूख शिखाभिरामौ ।
पादौ पदानि तव यत्र जिनेन्द्र धत्तः,
पद्मानि तत्र विबुधाः परिकल्पयन्ति ।।३६।।

हे जिनेन्द्र देव ! स्वच्छावकाश में विचरण करने वाले निर्मल चन्द्रमा की जगमगाती किरणावली के समान नख पंक्ति से सुशोभित प्रफुल्लित नूतन स्वर्ण सरोजों के सदृश चारों ओर दिव्य छटा छिटकने वाले, आपके गौरवर्ण चरणारबिन्द के पाद जहां-जहां पड़ते हैं, वहां-वहाँ भक्त देवों द्वारा पहिले से ही स्वर्णमयी कमलों की रचना होती जाती है, ऐसे अभिनन्दनीय आपके चरण कमलों में

बिना किसी बाधा के भक्तों की दृढ़ भक्ति सर्वदा बनी रहे। यहां पर स्वच्छाकाश, चन्द्रकिरण, नखपंक्ति स्वर्ण-सरोज एवं चरण-कमलों में सामजस्यपूर्ण मेल है।

'अथातो सौन्दर्य जिज्ञासा' इस विषय को भक्तामर स्तोत्र में घटित करने के लिए सर्वप्रथम परमावश्यक हो जाता है कि सौन्दर्य तत्त्व निरूपक तत्त्वों का पर्यावेक्षण किया जाए जो इसको कसौटी पर कसें तथा देखें कि यह कहाँ तक सौन्दर्य-तत्त्वों से ओत-प्रोत एवं परिपूर्ण है। तथा अनेक विद्वानों ने सौन्दर्या-विधान के विषय में विचार दिये हैं जो कि किसी न किसी रूप में आपस में मेल रखते हैं। यहां सौन्दर्य को आत्मगत (Subjective) मानकर शुरुआत की जाती है तो यह अर्थ होता है कि सौन्दर्य मानवीय ग्राकलन का मसला है। सौन्दर्य एक विचार समूह है जिसका अस्तित्व मनुष्य के मस्तिष्क में होता है इससे यह कहा जा सकता है कि वस्तु का सौन्दर्य मनुष्य की दृष्टि पर निर्धारित रहता है तथा वस्तुओं में बहिगत सौन्दर्य या असौन्दर्य नहीं होता है। इसीलिए कोई कभी भी किसी की दृष्टि में सुन्दर अथवा असुन्दर हो सकता है। सौन्दर्य मनुष्य में होता है कि वह किस वस्तु को किस प्रकार से लेता है। यहाँ पर मनुष्य की आत्मपरक दृष्टि जो है वही सबसे बड़ी दृष्टि है। इसी बात से यह देखने में आता है कि अच्छी-अच्छी वस्तुयें जो दर्शन मोहित कर लें वे भी कई बार किसी की दृष्टि में असुन्दर प्रतीत होती हैं।

यहां पर एक सौन्दर्य-बोध देखिए—

श्च्योतन्मद बिलविलोल कपोलमूल, मत्तभ्रमद्भ्रमरनादविवृद्ध—कोपम्।
ऐरावताभमिभ मुद्धत मापतन्तं, दृष्ट्वा भयं भवति नो भवद श्रितानाम् ॥३८॥

झर-झर झरते हुये मदजल से मैले-कुचैले चंचल कपोलों पर बार-बार आकर चारों तरफ से मंडराने वाले, काले भ्रमरों की गुंजार से खिजलाया जाकर, जो अधिक क्रोधोन्मत्त हो गया है, ऐसे ऐरावत समान मदोन्मत्त भयंकर उच्छ्रंखल काल रूप विकराल हाथी को सामने आता देखकर आपके चरणार-बिन्दों की भक्तिपूर्वक पूजा करने वाले भक्तजन रंचमात्र भी भयाकुलित नहीं होते अर्थात् संकट के समय आपके भक्त निर्भय रहते हैं।

यहाँ पर देखिए मदोन्मत्त हाथी जिसके कपोलों पर मदधारा के बहने से चंचल भ्रमर गुंजार कर रहे हैं और उसका विकराल रूप दृष्टव्य है किन्तु भया-नक साबित हो सकता है फिर भी भक्तिरस से ओत-प्रोत भक्त को भी वह बहुत ही सुन्दर एवं इष्ट मालूम पड़ रहा है क्योंकि उस विकराल काल के समान रूप को धारण किये हुये इसलिए उसके लिए यह काल भगवान आदिनाथ का स्तोत्र पढ़ने से कुछ भी नहीं बिगाड़ सकता है अतः यह भी सुन्दर इष्ट लग रहा है यहाँ पर विकराल कराल काल मदोन्मत्त ऐरावात के समान जाना गया है।

अन्य उदाहरण इसी विषय में देखिये—

भिन्नेभकुम्भगलदुज्ज्वलशोणिताक्त मुक्ताफल प्रकरभूषितभूमिभागः ।
बद्धक्रमः क्रमगतं हरिणाधिपोऽपि, नाक्रामति क्रमयुगाचल संश्रितं ते ।।३६।।

हे देव ! जिसने मदोन्मत्त हस्तियों के उन्नत गण्डस्थलों को अपने नुकीले नाखूनों से क्षत-विक्षत करके उनसे निकलने वाले रुधिर से सने हुये गजमुक्ताओं को बिखेरकर अवनीतल को अलंकृत कर दिया और अपने शिकार पर छलांग भरकर आक्रमण करने के लिए उद्यत ऐसे—

यहाँ पर गण्डस्थल मुक्ताफल, शोभित शब्द अपूर्व सौन्दर्य के उत्पादक हैं तथा समयानुकूल हैं । समयोचित उपमा अलंकार का प्रयोग तथा कवि समय से युक्त यह वातावरण अनुपम है । इसी प्रकार से पवनोद्धतवह्निकल्पं, दावानलं ज्वलितमुज्ज्वल मुत्स्फुलिंगम् तथा कीर्तन जलम् में अपना ही सौन्दर्य है जो कि भक्त अपने भक्तिपूर्वक ज्ञान से समस्त बाधाओं को दूर कर देता है तथा उसको इन भयावह उपमाओं उदाहरणों से अनेक प्रकार की सान्त्वना तो मिलती है किन्तु डर किसी प्रकार का भी नहीं ।

प्राकृतिक सौन्दर्य का दूसरा चरण उसका एक बहिगत सामाजिक चरित्र (Objective social character) भी है क्योंकि यही उसके सौन्दर्य का स्रोत है जोकि इस स्तोत्र में हमको पूर्णरूप से प्राप्त है । देखिए—

अम्भोनिधौ क्षुभितभीषणनक्रचक्र पाठीनपीठभयदोल्वणवाडवाग्नौ
रंगतरंग शिखर स्थित यान पात्रा स्त्रासं विहाय भवतः स्मरणाद्
व्रजन्ति ।।४४।।

और तो क्या भरत का रसात्मवाद, आनन्दवर्धन का ध्वनि-सिद्धान्त, कुंतक का लोकोत्तर आह्लाद, पंडितराज जगन्नाथ की रमणीयता—जैसे

मत्तद्विपेन्द्र मृगराजदवानलहि, संग्रामवारिधि महोदर बन्धनोत्थम् ।
तस्याशुनाश मुपयाति भयं भियेव, यस्तावकं स्तवमिमं मतिमानधीते ।।४७।।

तथा स्वयं प्रकाश्यरु ज्ञान इसमें निहित हैं ।

इसके अतिरिक्त सौन्दर्यम्, रमणीयकम्, श्रीः लक्ष्मी, रूपम्, शोभा, शोभना पेशल आदि इन शब्दार्थों के उत्पादक तत्त्व भी सौन्दर्य की कोटि में आते हैं, और वे भक्तामर स्तोत्र में व्याप्त हैं ।

प्रबोधचन्द्रोदय में सौंदर्य-चेतना

डा० रघुवीर मुमुक्षु वेदालंकार

११ वीं शदी के उत्तरार्द्ध में श्रीकृष्ण मिश्र द्वारा रचित प्रबोध चन्द्रोदय नामक नाटक लेखक की एक मात्र रचना है। जैसा कि इस नाटक के नाम से ही स्पष्ट है कि यह एक दार्शनिक नाटक है जो प्रतीक प्रधान है। नाटक के ६ अंक हैं जिनमें समस्त मानव-जीवन का चित्रण है। इसमें सफलतापूर्वक मानवहृदय की शक्तियों के अन्तर्विरोध को उपस्थापित किया गया है। नाटक में मानवहृदय की दो स्वाभाविक वृत्तियों के चित्र हैं जिनमें से एक पक्ष की वृत्तियां आत्मज्ञान की ओर प्रवृत्ति रखती हैं तो दूसरी उसके विरुद्ध हैं। एक पक्ष का प्रधान पुरुष मोह है जिसके परिजन-काम-रति, लोभ, हिंसा, अंहकार आदि हैं। दूसरे पक्ष का प्रधान पुरुष विवेक है। इसके पक्ष में क्षमा, सन्तोष, वस्तु-विचार आदि है। विष्णु-भक्ति की सहायता से विवेक मोह पर विजय प्राप्त कर लेता है।

जिस प्रकार की भावनाओं से यह नाटक ओत-प्रोत है, उसके अनुरूप ही इसमें सौन्दर्य चेतना विद्यमान है। शाकुन्तल अथवा नैषध के समान शृंगारिक सौन्दर्य चित्रण का इस नाटक में अभाव-सा ही है, जहां कहीं शृंगारिक-शारीरिक सौन्दर्य-चित्रण किया भी गया है, वहां उसे अन्य सौन्दर्य की अपेक्षा निकृष्ट सिद्ध किया है। यह नाटक शान्त-रस प्रधान है तथा इसी प्रकार के सौन्दर्य की अनुभूति इससे होती है। नाटक के प्रारम्भ में ही कवि कहता है—'शान्तरस प्रयोगाभिनयेनात्मनं विनोदयितुमिच्छामः'। कवि का लक्ष्य है—शान्ति, चरम-शान्ति, आत्मशान्ति। इस लक्ष्य को प्राप्त करनेवाले सौन्दर्य का ही चित्रण इस नाटक में किया गया है।

सौन्दर्य शब्द भाववाची है—सुन्दरस्य भावः सौन्दर्यम्। किसी भी पदार्थ के भाव को मूर्तिमान नहीं देखा जा सकता। न ही शब्दों द्वारा उसका विश्लेषण किया जा सकता है। मधुर के माधुर्य का विश्लेषण कोई क्या करेगा? वह तो अनुभूति है। अनुभूति कहकर नहीं बतलाई जा सकी है। उसका तो सीधा संबंध है, अनुभवकर्त्ता से। प्रतिक्षण जो नवीनता को धारण करे, वह रमणीयता है, इस कथन को भी रमणीयता की परिभाषा नहीं कह सकते। रमणीयता या सौन्दर्य परिवर्तनशील नहीं होते। सौन्दर्य का उद्देश्य है तृप्ति-परमानन्द। जब तक पूर्ण तृप्ति नहीं होती तब तक वह सौन्दर्य है ही नहीं। वहाँ सौन्दर्य का आभास

है। वास्तविक सौन्दर्य तो वही है जिसे एक बार देखकर द्रष्टा कह उठता है—अहो! लब्धं नेत्र निर्वाणम् । इस निर्वाण को प्राप्त करके अन्य सौन्दर्य को देखने की इच्छा नहीं रहेगी। द्रष्टा के लिए यह सौन्दर्य स्थाई है। चिरस्थाई है उसमें कभी परिवर्तन नहीं होगा। जब परिवर्तन होगा, तब निर्वाण समाप्त । हो जाएगा।

उपनिषदों में ब्रह्म के विषय में भी तो यही कहा है—जिसे सुनकर अन्य कुछ सुनने योग्य नहीं रहता, जिसे देखकर अन्य कुछ देखने योग्य नहीं रहता—वह ब्रह्म सत्य है। जब तक तृप्ति नहीं होती तब तक सौन्दर्य के प्रति उत्कंठा बनी रहती है। एक लालसा रहती है उसे प्राप्त करने की। तृप्ति होने पर लालसा-उत्कण्ठा समाप्त हो जाती है। 'रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान् उत्कण्ठितो भवति यत्सुखितोऽपि जन्तुः' का शाकुन्तल के प्रसंग में चाहे जो रहा है किन्तु इसका सर्वग्राह्य अर्थ यही है कि सुन्दर पदार्थ को देखकर, सुन्दर शब्द को सुनकर सुखी व्यक्ति भी उत्कण्ठित होता है। क्यों होता है? इसका उत्तर शाकुन्तल से हटकर दूंगा। इसलिए होता है कि वह उस रम्य को प्राप्त करना चाहता है। उसे प्राप्त कर परम शान्ति प्राप्त करना चाहता है। तथा प्राप्त करने पर कह देता है—लब्धं नेत्रनिर्वाणम् ।

प्राप्तकर्ता की यह तृप्ति ऐन्द्रियिक भी हो सकती है तथा आत्मिक भी। ऊपर के उदाहरणों में ऐन्द्रियिक तृप्ति सन्निहित है। प्रबोध चन्द्रोदय में भी तृप्ति का प्रतिपादन है, किन्तु वह तृप्ति ऐन्द्रियिक नहीं अपितु आत्मिक है। इसीलिए तो कवि प्रबोधचन्द्रोदय में कहता है—'ब्रह्म प्रविश भज निर्वृतिमात्मनीनाम्'। यह आत्म-निवृत्ति ही इसका लक्ष्य है।

यह आत्म-निवृत्ति शारीरिक सौन्दर्य अथवा प्राकृतिक सौन्दर्य से प्राप्त नहीं की जा सकती । इसीलिए प्रबोधचन्द्रोदय में इन दोनों ही कर्मों की अपेक्षा सात्विक सौन्दर्य को उत्कृष्ट सिद्ध किया गया है।

प्रबोध चन्द्रोदय का कवि प्रारम्भ से ही सौन्दर्य छवि लेकर चला है। अनेक स्थलों पर सुन्दर-मनोज्ञ-रमणीय-शोभन-मनोहारी आदि शब्दों का प्रयोग भी नाटक में किया गया है। यद्यपि नाटक के श्रद्धा, मैत्री, करुणा, मति आदि सभी पात्र काल्पनिक हैं किन्तु उनमें भी मुख-नेत्रादि अवयवों की कल्पना करके कवि ने उनके सौन्दर्य का चित्रण उसी रूप में किया है जैसा कि अन्य कवि-गण वास्तविक नारी पात्रों का करते हैं। यथा श्रद्धा के वर्णन में कवि कहता है—

विस्पष्ट नीलोत्पललोललोचना नरास्थिमालाकृतचारुभूषणा।
नितम्बनीपनस्तनभारमन्थरा विभाति पूर्णेन्दुमुखी विलासिनी ।। ३/१७

यहां पर कवि ने श्रद्धा के वर्णन में इसी पद्धति का आश्रय लिया है जिसे

अन्य कवि-गण भी अपनाते हैं। यहां पर कवि की सौन्दर्य दृष्टि शृंगारपरक है। इसी प्रकार पुरुष के सामने उपनिषद् देवी अपनी अवस्था 'स्रस्तमङ्गाद् दुकूलम्' के रूप में प्रकट करती है। उपनिषद् के इस वर्णन में मेघदूत के 'स्रस्त गंगादुकूलम्' की छाया प्रतीत होती है। उपनिषद् देवी का कवि ने इस रूप में वर्णन किया है कि जैसे कोई रमणी, जिसके वस्त्र अस्त-व्यस्त हो चुके हैं, चकित हरिणी की भाँति भयभीत होकर भागी जा रही है। क्या यह उपनिषद् देवी है ? नहीं। उपनिषद् के रूप में कवि की कल्पना प्रसूत एक नारी है। जिसके माध्यम में वह स्त्री-सौन्दर्य के चित्रण का अवसर निकाल लेता है। इसी प्रकार पुरुष के सामने मधुमती विद्या के माध्यम से 'पृथुजघना, कमलानना, वरोरु आदि शब्दों के द्वारा कवि ने स्त्री-सौन्दर्य को चित्रित किया है। यहां पर यही विशेषता है कि स्त्री-सौन्दर्य का इतना चित्रण करके भी कवि इसके प्रति न केवल उपेक्षा भाव अपनाता है, अपितु इसे निन्दनीय भी कहता है।

प्रबोधचन्द्रोदय में चित्रित सौन्दर्य वस्तु के गुणों में निहित है, न कि उसके वाह्य परिधान में। यही कारण है कि नाटक की एक पात्र शान्ति, सात्विकी श्रद्धा को प्रियदर्शना तथा तामसी श्रद्धा को दुर्दशा कहती है—दुराचारा सदाचारां दुर्दशा प्रियदर्शनाम् (३।७)।

स्त्री-सौन्दर्य का चित्रण करके भी श्रीकृष्ण मिश्र की दृष्टि यह रही है कि यह नारी सौन्दर्य निन्द्य है, त्याज्य है, यह मोह का परिणाम है कि हम किसी रमणी में इतना सौन्दर्य देखते हैं। कवि कहता है—

कान्तेत्युत्पललोचनेति विपुलश्रोणिभरेत्युन्नमत्,
पीनोतुङ्गपयोधरेति सुमुखाम्भोजेति सुभ्रूरिति।
दृष्ट्वामाद्यति मोदतेऽभिरमति प्रस्नौति विद्वानपि
शुत्यक्षापुचि शुक्तिकामहो मोहस्य दुश्चेष्टितम्॥ ४।८॥

कितना तीखा व्यंग्य है स्त्री में सौन्दर्य दृष्टि रखने वालों पर। श्रीकृष्ण मिश्र के अनुसार कहां है स्त्री में सौन्दर्य। यह मोह का ही परिणाम है कि अशुचि की मूर्ति नारी को सुभ्रू, उत्पललोचना आदि कह दिया जाता है। वस्तुतः सौन्दर्य जहां द्रष्टा तथा दृश्य में निहित है वहां उसके वर्णनकर्ता पर भी निर्भर करता है। एक ही वस्तु एक व्यक्ति के वर्णन से असुन्दर बन जाती है तो वही वस्तु दूसरे व्यक्ति के वर्णन से सुन्दर। उदाहरण के रूप में हम भर्तृ-हरि के इस श्लोक को ले सकते हैं—स्तनो मांसग्रन्थी कनककलाशावित्युपा-मितौ—अहो निन्द्यं रूपं कविविशेषैर्गुरुकृतम्। भर्तृहरि स्पष्ट कह रहे हैं कि कवियों के द्वारा स्त्री के निन्द्य रूप को भी सुन्दर मान लिया गया है। प्रबोध चन्द्रोदय में भी यही दृष्टि अपनायी गयी है। कवि शारीरिक सौन्दर्य को तुच्छ

समझता है। इसीलिए नाटक का एक पात्र वस्तुविचार सौन्दर्य पर अभिमान रखने वाले कामदेव पर भी कटाक्ष करते हुए कहता है—'अहो निर्विचार सौन्दर्याभिमानर्वाधिष्णुना कामहतकेन वञ्चितं जगत्'। जो कामदेव सौन्दर्य के प्रतीक माने जाते हैं उनके सौन्दर्य को विचारशून्य कहा जा रहा है, यह है प्रबोधचन्द्रोदय के कवि की दृष्टि।

श्रीकृष्ण मिश्र की दृष्टि में प्राकृतिक सौन्दर्य भी उपेक्षित नहीं रहा। प्रकृति के सौन्दर्य-वर्णन में कवि ने गद्य एवं पद्य दोनों का आश्रय लिया है। गद्य के माध्यम से सन्ध्या का मनोहारी वर्णन इस प्रकार किया गया है···'प्रबल कर्णताला स्फालनोच्छलत्समदकटिकुम्भसिन्दूरसन्ध्यायमानद्रशर्दिशि। सन्ध्या काल में मानो हाथी के कुम्भ के सिन्दूर से ही दिशाएं लाल हो गयी हैं। कितना सुन्दर वर्णन है सन्ध्या का। ऐसा प्रतीत होता है कि बाण की कादम्बरी का कोई प्रसङ्ग चल रहा हो। इसी प्रकार श्रद्धा के प्रसङ्ग में निर्भय मृगयुक्त बन भूमि, झरनों से युक्त पर्वत तथा पुष्प आश्रम आदि की शोभा का वर्णन कवि ने अति कुशलता से किया है। वाराणसी के सौन्दर्य चित्रण में कवि कहता है कि वहाँ के सौध शिखर फव्वारों से गिरने वाले जल से झंकृत हो रहे है। उनपर विद्युल्लता की शोभा को धारण करनेवाली पताकाएं फहरा रही हैं। प्रबोधचन्द्रोदय का प्रकृति-वर्णन वहां और भी अधिक रमणीक हो जाता है जहां पर प्रकृति का मानवीकरण करके दोनों की क्रियाओं में तादात्म्य स्थापित कर दिया गया है। प्रवाहित होने वाली शीतल वायु का वर्णन इस प्रकार किया गया है—

तोयाद्रा: सुरसरितः सरितापरागे रर्चन्तश्च्युतकुसुमैरिवेन्दुमौलिम्।
प्रोद्‌गीतां मधुपरूतैः स्तुतिं पठन्तो नृत्यन्ति प्रचललता भुजैः समीराः ॥४।२८॥

कितना मनोहारी वर्णन है वायु का? वायु क्या है, मधुपों की गुन्जार रूपी, स्तुति पाठ करती हुई, पुष्यों से शिवजी की स्तुति करती हुई, लतारूपी भुजाओं से नृत्य करती हुई कोई रमणी चली जा रही है। श्रीकृष्ण मिश्र का वायु को नृत्य करती हुई स्त्री के रूप में वर्णन करना कुमारसम्भव के उस वर्णन से अवर प्रतीत नहीं होता जहां कि 'पर्याप्तपुष्पस्तबकावनम्रासञ्चारिणी-प्लविनी त्नतेव' कहकर पार्वती को चलती-फिरती लता बतलाया है। यदि वहां पार्वती चलती-फिरती लता है तो प्रबोधचन्द्रोदय में वायु नृत्य करती हुई शिवपूजिका नारी है।

श्रीकृष्ण मिश्र के प्राकृतिक सौन्दर्य की दूसरी विशेषता यह है कि उन्होंने नारी सौन्दर्य को भी इसके सामने तुच्छ माना है। नाटक का पात्र वस्तु विचार नारी तथा प्रकृति दोनों की तुलना करते हुए कहता है—

विपुल पुलिनाः कल्लोलिन्यो नितान्त पतज्झरी
मसृणित शिशैलाः सान्द्रद्रुमा वनभूमयः ।
यदि शमगिरो वैयासिक्यो बुधश्च समागमः
क्वपिशितवशामय्यो नार्यस्तथा क्व च मन्मथः ।।४।१२।।

निदर्शना के द्वारा कितनी असमानता दिखलायी है दोनों में ? कहांनारी तथा कहां प्राकृतिक सौन्दर्य ?

प्रबोधचन्द्रोदय में एक अन्य प्रकार के सौन्दर्य का चित्रण भी है। सोम-सिद्धान्त का वर्णन करते हुए कवि कहता है'''नरास्थिमालाकृतचारुभूषणः'। सोम-सिद्धान्त ने गले में मनुष्यों की हड्डियों की माला पहनी हुई है किन्तु कवि ने इसे 'चारु-भूषण' कहा है । वे हड्डियां सोम-सिद्धान्त के लिए केवल भूषण ही नहीं अपितु चारु-भूषण हैं। यह सौन्दर्य है या असौन्दर्य ? गले में हड्डी लटकाए व्यक्ति को कौन सुन्दर कहेगा ? किन्तु श्रीकृष्ण मिश्र कह रहे हैं। इसी प्रकार राजसी श्रद्धा को भी कवि ने 'नरास्थिमालाकृतचारुभूषणा' कहा है। कैसा सौन्दर्य है यह जिसको देखते ही घृणा उत्पन्न हो जाए। सौंदर्य घृणा को नहीं अपितु आत्मरति, आनन्दावस्था को प्रदान करता है। तो क्या उन वर्णनों में सौंदर्य चित्रण नहीं है। यहां पर भी कवि ने सौंदर्य दृष्टि का परित्याग नहीं किया है। यदि ऐसा होता तो कवि यहां पर भूषण पद प्रयुक्त न करता।

वस्तुतः सौंदर्य बोध जहां वस्तु (आलम्बन) पर निर्भर करता है वहां द्रष्टा पर भी निर्भर करता है। किसी के लिए अच्छे मुख नासिका आदि से युक्त नारी सुन्दर लगती है तो किसी को इससे विरक्ति है। इसी प्रकार किसी को यदि उक्त नरास्थि माला युक्त स्वरूप अरुचिकर है तो नाटक में एक पात्र कापालिक के लिए यही स्वरूप सबसे सुन्दर है। सौंदर्य के सम्बन्ध में इन भावनाओं की अभिव्यक्ति हम अन्य काव्यों में भी पाते हैं। कुमारसम्भव में ब्रह्मचारी पार्वती के सामने शिव के वीभत्स स्वरूप का वर्णन करके पार्वती को शिव से विरक्त करना चाहता है। पार्वती उसी वीभत्स स्वरूप के विषय में कहती है— तथाविधं तावदशेषमस्तु स। मान लिया कि शिवजी नितान्त घृणित रूप को लिए हुए हैं तथापि—ममात्र भावैकरसं मनः—मेरा मन तो शिव के प्रति ही अनुरक्त है। पार्वती इसमें कारण देती है—न कामवृत्तिर्वचनीयमीक्षते। काम की वृत्ति किसी के गुण-दोष की परवाह नहीं करती। पार्वती ने जिस काम का यहां पर उल्लेख किया, वह सीमित अर्थ में प्रयुक्त काम—sex नहीं है अपितु यह एक इच्छा शक्ति है, जिसका सम्बन्ध मन से है अथवा जो मन का ही रूप है— संकल्प विकल्पात्मकं मनः। मन की यह इच्छा-शक्ति अपने प्राप्तव्य के विषय में बचनीयता जैसे किसी भी व्यवधान को सहन नहीं करती। जिसके मन को जो

सबसे अच्छा लगता है उसके लिए वही सबसे सुन्दर है।

प्रबोधचन्द्रोदय में भी इसी प्रकार की भावना पाते हैं। श्रीकृष्ण मिश्र की दृष्टि में नारी सौंदर्य श्लाघनीय नहीं हैं। इसकी अपेक्षा प्राकृतिक सौंदर्य उत्कृष्ट है किन्तु प्राकृतिक सौंदर्य भी कवि की दृष्टि में त्याज्य है। नारी सौन्दर्य में केवल सौंदर्य निहित था। प्रकृति में सुन्दरम् के साथ शिवत्व भी है। किन्तु प्रबोध-चन्द्रोदय का कवि इससे भी सन्तुष्ट नहीं हैं। वह एक तृतीय सौंदर्य को खोजता है जो सुन्दरम् तथा शिवम् के साथ सत्यम् भी है। इस सौंदर्य का सम्बन्ध आत्मा से है जबकि पूर्व के दोनों सौंदर्य शरीर से सम्बन्ध रखते हैं। सुन्दर स्त्री को देख-कर सुन्दर प्राकृतिक दृश्य को देखकर नेत्रादि शरीर के अवयवों की तृप्ति हो सकती है, आत्म-तृप्ति नहीं। जबकि सौंदर्य का लक्ष्य आत्म-तृप्ति होता है।

प्रबोध चन्द्रोदय में आत्म-तृप्ति दायक इस सौंदर्य का वर्णन इस प्रकार किया गया हैं—सान्द्रानन्दमुपास्महे तदमलं स्वात्मावबोधमहः। यहां पर जिस तत्त्व की ओर संकेत किया गया है उसके लिए दो विशेषण प्रयुक्त किये हैं—सान्द्रानन्दम् तथा स्वात्मावबोधम्। इनका अर्थ है आनन्द-स्वरूप तथा प्रकाश-स्वरूप। सूत्रधार ने इसी तत्त्व के लिए एक अन्य विशेषण 'निसर्ग सौम्यं ब्राह्म-ज्योति' दिया है। इसका अर्थ है—स्वभावतः शान्त ब्रह्मतेज। यह ब्राह्मज्योति ही प्रबोध चन्द्रोदय के कवि का उपास्य है। इसके सौन्दर्य का चित्रण उन्होंने आनन्द स्वरूप, स्व प्रकाश स्वरूप तथा स्वभावतः शान्त कहकर किया है। इससे अधिक इस ज्योति का सौन्दर्य-चित्रण और क्या होगा ?

यही सौन्दर्य श्रीकृष्ण मिश्र का उपास्य है। इसकी उपास्यता में कारण यह है कि इसका सम्बन्ध आत्मा से है। यह चरम शान्ति प्रदान करने वाला है। यहां पर चित्त तथा आत्मा विराम को प्राप्त करते हैं। कवि का लक्ष्य है—आत्म-शान्ति, जिसका निर्देश उन्होंने नाटक के प्रारम्भ में 'परमामुपशमनिष्ठां प्राप्तः' कहकर किया है। इस परम तत्त्व के सौन्दर्य-वर्णन को कवि ने उपनिषद के मुख से इस प्रकार कराया है—

यस्माद्विश्वमुदेति यत्र रमते यस्मिन् पुनर्लीयते
भासा यस्य जगद्विभाति सहजानन्दोज्ज्वलं यन्महः।
शान्तं शाश्वत प्रक्रियं यमपुनर्भावाय भूतेश्वरं

द्वैत ध्वान्तमपास्यं यान्ति कृतिनः प्रस्तोमि तं पुरुषम् ॥६।१४॥

जिससे संसार प्रकाशित होता है तथा जिसमें लीन हो जाता है। उसका प्रकाश उज्ज्वल तथा आनन्द स्वरूप है। जो स्वयं शान्त अविकारी तथा नित्य है। यह है कवि का उपासनीय तत्त्व जिसके सौन्दर्य पर वहां मुग्ध है। इस सौंदर्य के सामने किसी रमणी अथवा प्राकृत सौंदर्य की क्या गणना ?

वैद्य-जीवन में विलास-सौन्दर्य

डा० राजकुमारी कुबबा

कवि अगर रसिक हो तो उसकी रसिकता केवल उसके काव्यों तक ही सीमित नहीं रहती बल्कि उसके अन्य ग्रन्थों में भी उसकी झलक दीख जाती है। यही बात सच निकलती है १६वीं शताब्दी के महाराष्ट्र कवि लोलिम्बराज के विषय में जिन्होंने अपने वैद्यशास्त्र के ग्रन्थ वैद्यजीवन को अपने काव्य हरिविलास की तरह रसिकता तथा विलास-सौन्दर्य से भर दिया है। वैद्यजीवन ग्रन्थ में विभिन्न-विभिन्न रोगों को निवारण करने वाली औषधियों के वर्णन के साथ-साथ जो भावों की मधुरता तथा विलासिता, ग्रन्थकार ने उड़ेल दी है, उसमें स्नान करके रुग्ण व्यक्ति बिना औषधियों के सेवन से ही स्वस्थ हो जाता है। उन्होंने इस बात को अपने ग्रन्थ में स्पष्ट कर दिया है कि पित्त रोग तो सुन्दरियों के मुख-रोग चुम्बन से[1] तथा वात रोग विलासिनियों के आलिङ्गनों से[2] दूर हो जाते हैं, तो विभिन्न-विभिन्न औषधियों का क्या काम ?

कवि वैद्यराज लोलिम्बराज के अनुसार केवल बातरोग ही नहीं बल्कि सब प्रकार के ताप विलासिनियों के आलिङ्गन से दूर हो जाते हैं। इस सन्दर्भ में वैद्यजीवन का निम्नलिखित श्लोक दर्शनीय है :

श्रीखण्डमण्डितकलेवरवल्लरीणां
मुक्ताफलाकुलविशालकुचस्थलीनाम्।
वैदग्धमुग्धवचसां सुविलासिनीना—
मालिङ्गनं सकलदाहमपाकरोति ।।
—वै० जी० १.३०

---

1. पित्तस्वरे किं रसफाण्टलेपैः
किं वा कषायैरमृतेन किं वा।
पेयं प्रियाया मुखमेकमेव
लोलिम्बराजेन सदानुभूतम् ।।
—वैद्यजीवन १. ३६.

2. चूर्णाः कषाया गुटिका घृतानि
तैलानि भागेन च योजितानि।
विलासिनां बातविनाशनाय
विलासिनीनां पतिरम्भणानि ।।
वै० जी० ४. ५०

लोलिम्बराज के मतानुसार पित्त-ज्वर से पीड़ित व्यक्ति औषधियों से देर में स्वस्थ होता है, कान्ता के अधरपान से तत्काल ही। ग्रन्थकार अपनी विदुषी तथा सब कलाओं और विद्यायों में निपुण पत्नी रत्नकला (जिसको सम्बोधित करके वैद्यजीवन ग्रन्थ लिखा गया है) को कहता है—'हे प्राणप्रिय ! पित्त-ज्वर से व्याकुल मनुष्य अनेक लताओं के काढ़े का सेवन न करे, क्योंकि काढ़े से लाभ देर में होता है तथा पीने में भी अरुचिकर होता है।' इस पर रत्नकला लोलिम्बराज से पूछती है कि हे चिकित्सापति ! तब ऐसे लोगों को क्या सेवन करना चाहिए ? वैद्यपति उत्तर देते हैं—'तत्काल दाह को शान्त करने वाले अमृत से भी अधिक मीठे, कान्ता के अधरों का पान करना चाहिए।'[3]

वैद्यजीवन में कवि लोलिम्बराज के विलास-सौन्दर्य की अनुभूति अपनी चरम सीमा पर हमें उस समय दिखाई देती है जब वह बड़े सहज भाव से कह उठते हैं कि मुझे दो बातों से अत्यधिक आश्चर्य होता है कि कुटकी का कड़वा क्वाथ मुख के कड़वेपन को बढ़ाने की अपेक्षा, कड़वेपन को दूर कर देता है और दूसरा प्रियतम के द्वारा स्तनरूपी कमलकलियों को दबाने से प्रियतमा की पीड़ा न होकर अत्यन्त प्रसन्नता प्राप्त होती है।[4]

ग्रन्थकार की विलास सौन्दर्य दृष्टि तो हमें वैद्य जीवन के आरम्भ में ही नजर आ जाती है जब वह बिना किसी संकोच अपने पाठकों को स्पष्ट बता देते हैं कि जिनका मन ललनाओं में लीन नहीं है और जिन्होंने साहित्य रूपी सुधा समुद्र में डुबकी नहीं लगाई है वे इस ग्रन्थ की रचना के मेरे परिश्रम को उसी प्रकार न जान सकेंगे, जिस प्रकार नेत्रहीन मनुष्य वनिताओं के हाव-भावों को नहीं जान सकते।[5] इस प्रकार लोलिम्बराज की अपनी दृष्टि ही केवल विलास-सौन्दर्य से

---

3. प्राणप्रेयसि ! मा पिबन्तु पुरुषाः पित्तज्वर व्याकुला
नाना वल्लिजलं विलम्बितफलं पाने विषादप्रदम्।
तत्तैः किं क्रियतां चिकित्सकपते ! मुग्धे ! सुखं सेव्यतां
सद्यस्तापहरः सुधाधिकतरः कान्ताधरः केवलम्।
वै० जी० १.३७

4: मम द्वयं विस्मयमातनोति तिक्ताकषायो मुखतिक्ततान्घः।
निपीडितोरोजसरोजकोषा दोषा प्रमोदं प्रचुरं प्रयाति ॥
वै० जी० १.४३

5. येषां न चेतो ललनासु लग्नं
मग्नं न साहित्यसुधासमुद्रे।
ज्ञास्यान्ति ते किं मम हा
प्रयासानन्धा यथा वारवधूविलासान् ॥
वै० जी० १.६

ओतप्रोत नहीं है बल्कि इसी दृष्टि की अपेक्षा वैद्यराज ने अपने पाठकों से भी की है।

वैद्यजीवन में विविधि रोगों की निवारक औषधियों को बतलाते समय जो विलास गुणों से परिपूर्ण उपमाओं का प्रयोग किया गया है, उससे औषधि-ज्ञान की उपलब्धि तो होती ही लेकिन उसके साथ-साथ काव्य-प्रेमी भी साहित्य-सुधा समुद्र में डुबकी लगाते हुए आनन्द भी विभोर होते रहते हैं। पित्त-रोग को हटाने वाली मिश्री सम्मिश्रण गिलोय रस का कितना सुन्दर वर्णन किया है। लोलिम्बराज के शब्दों में—हे गुणवती रत्नकला ! मिश्री सम्मिश्रण गिलोय का रस पित्त को शीघ्र ही उस प्रकार से हटाता है जिस प्रकार से कामपीड़ित युवक युवती के अधोवस्त्र को।

अमृतममृतजं सितासमेतं गुणवति ! पित्तमपाकरोति सद्यः।
तरुण इव नितम्बिनीनितम्बाम्बरमतनुज्वरजर्जरीकृताङ्गः॥
वै० जी० ४.५१

ग्रन्थकार की विलास सौन्दर्य दृष्टि की एक और झलक देखिए इस विलासित उपमा में—

कुवलयनयनेऽर्जुनं कफोब्धेः सह सितया सुनिराचरीकरोति
प्रियकरमिव कामिनी नवोढा लघुकुचशालिनि वक्षासिप्रयुक्तम्॥
वै० जी० ३.२८

कुवलय के सदृश नेत्रों वाली रत्नकला ! मिश्री-मिश्रित समुद्रफेन का अंजन आंख में लगाने से फूली को वैसे ही दूर फेकता है, जैसे नवयुवती अपने उभरते हुए स्तनों में रखे हुए पति के हाथ को दूर फेंक देती है।

लोलिम्बराज वैद्यशास्त्र पढ़ने वाले व्यबित की उपमा एक नवविवाहित वधू के साथ करते हुए कहते हैं···

इह गमिष्यति वैद्यमतिः श्रमं प्रथममेव पुनस्तु महत्सुखमं।
प्रियतमस्य मृगाक्षि समागमे नवकरग्रहणा गृहिणी यथा॥
वै० जी० १.१२

वैद्यशास्त्र पढ़ने वाले व्यक्ति को पहले परिश्रम करना पड़ता है, तदनन्तर अत्यधिक सुख की प्राप्ति होती है, जिस प्रकार से नवविवाहित वधू अपने पति के प्रथम मिलन-काल में कष्ट का अनुभव करती है, तत्पश्चात् अत्यधिक सुख का।

वैद्यराज की एक और उपमा देखिए, जिसमें वह कहते हैं कि नीम के कोमल

पत्तों के फेन का लेप करने से तृषा, दाह और मोह का उसी प्रकार नाश हो जाता है, जिस प्रकार वार-वनिताओं के समागम से धनी मनुष्यों का धन नाश हो जाता है।

तृड्दाहमोहा: प्रथमं प्रयान्ति
निम्बप्रवालोत्थितफेनलेपात् ।
यथा नराणां धनिनां धनानि
समागमाद् वारविलम्मिनीनाम् ॥
वै० जी० १.३२

इस प्रकार जहाँ तक बन पड़ा है, लोलिम्बराज ने अपनी विलास सौन्दर्य दृष्टि से इस आयुर्वेदीय शुष्कविषयक ग्रन्थ वैद्यजीवन को एक सरस, हृदयग्राही आकर्षक तथा अद्वितीय कृति का रूप दे दिया है जिसे सहृदय व्यक्ति बिना पढ़े रह ही नहीं सकता।

बाणभट्ट की सौंदर्य-भावना

डा० राज त्रिखा

यद्यपि स्मरणतीत काल से ही अनेक कलाकार अपनी कलाकृतियों को सौन्दर्यशाली बनाने का प्रयास करते रहे हैं, फिर भी सौन्दर्य का सर्वमान्य लक्षण आज तक नहीं दिया जा सका है। कारण है कि विभिन्न देशों, जातियों व दर्शकों के सौन्दर्य-मानदण्ड भिन्न-भिन्न हैं। कहीं उठी हुई नाक सौन्दर्य का प्रतीक मानी जाती है तो कहीं गौरव की। कहीं छोटे पैर सौन्दर्य का चिह्न समझे जाते हैं तो कहीं उचित अनुपात में शारीरिक सुडौलता ही सौन्दर्य मानी जाती है। ऐसी विषम परिस्थिति में तो कोई एक मूर्ति भी सर्व सम्मति से सुन्दर घोषित करना कठिन है। यही कारण है कि आज तक सौन्दर्य का सर्वमान्य लक्षण नहीं दिया जा सका। सौन्दर्य को सभी जानते हैं, सराहते भी हैं पर उसकी सूक्ष्मताओं को समझना कठिन है। सुन्दर शब्द का अर्थ है आकर्षक, मनोहारी, रमणीय, मनोज्ञ, रम्य इत्यादि। महाकवि माघ कहते हैं, "जो प्रतिक्षण नवीन प्रतीत होता हो, वही रमणीयता का रूप है।"[1] आनन्दवर्धन ध्वनि के प्रसंग में कहते हैं कि महाकवियों की वाणी में ध्वनि उसी प्रकार सुशोभित होती है जिस प्रकार युवती के अंग, उनकी गठन या रूपरंग आदि से सर्वथा भिन्न होता हुआ भी लावण्य। यह लावण्य उसके अंगों में ऐसे ही झलकता है जैसे मोती में आभा।[2]

इन परिभाषाओं के आधार पर प्रतीत होता है कि सौन्दर्य चाक्षुष एवं वस्तुगत धर्म है। परन्तु यदि सौन्दर्य वस्तु विशेष का गुण हो तो एक ही वस्तु सभी को सुन्दर लगनी चाहिए। इस सन्दर्भ में श्रीहर्ष की उक्ति स्मरणीय है। "अत्यन्त सुन्दर युवती का रूप भी किसी बालक को उतना आकर्षित नहीं करता जितना

---

1. क्षणे-क्षणे यन्नवतामुपैति तदेव रूपं रमणीयतायाः।
—शिशुपालवध ४.१७

2. प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकविनाम्
यत्तत्प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यमिवांगनासु।
—ध्वन्यालोक १.४

कि युवकों को करता है।[3] भारवि का भी मत है "गुण वस्तुओं में नहीं अपितु प्रेमी के हृदय में वसते हैं"[4] अपना मन प्रसन्न हो तो सभी स्थानों पर सौन्दर्य दिखाई देता है। अंग्रेजी में कहावत है, "Nothing is good or bad in this world but thinking makes it so।"

विभिन्न समय पर एक ही पदार्थ में सुन्दरता व असुन्दरता के दर्शन होते हैं जैसे प्रेम में धोखा खानेवाले प्रेमी को अपनी प्रेमिका से तीव्र घृणा हो जाती है, यद्यपि वह पहले उसके सौन्दर्य का उपासक रह चुका होता है। इस प्रकार सौन्दर्य केवल चाक्षुष सीमा तक ही सीमित नहीं है। सौन्दर्यानुभूति विषय तथा विषयी दोनों पर आश्रित है। यह एक अद्‌भुत तत्त्व है जो मन व प्राणों को आनन्द से भर देता है।

महाकवि बाणभट्ट मनोहारी व हृदय को आनन्द देने वाले विषयों अथवा वस्तुओं को सुन्दर मानते हैं। उनकी दृष्टि में सौन्दर्य वही है जो हृदय में अनुराग उत्पन्न कर सके। कथा के सम्बन्ध में वे कहते हैं।" सुन्दर वचनों, प्रेम व भावमंगिमाओं से युक्त सुन्दर नववधू के समान कथा हृदय में अनुराग उत्पन्न करती है।" यहां वधू के सौन्दर्याधायक तीन तत्त्व बताये गये हैं।

1. सुन्दर वचन विन्यास (अर्थात कलालाप)
2. पति-प्रेम (अर्थात रस)
3. आकर्षक भाव भंगिमाएं (अर्थात विलास)

इन्हीं गुणों से वधू पति के हृदय में प्रेम उत्पन्न करती है। कथा के ही प्रसंग में महाकवि आगे श्लोक में कहते हैं। 'चम्पा की नवीन कलियों से अत्यन्त सघन गुंथी हुई तथा दीपक के समान कान्ति वाली चमेली की बड़ी माला के समान, प्रशस्त दीपक उपमा आदि अलंकारों से अलंकृत कथा किसका मन नहीं हरती।"[5] इससे प्रतीत होता है कि बाण की दृष्टि में उज्ज्वल देह कान्ति व अलंकार भी सौन्दर्य के उपादान है। हर्षचरित के प्रारम्भ में बाण आख्यायिका की तुलना शय्या से करते हुए कहते हैं, "सुबोध व सुन्दर वर्णों के प्रयोग से

---

3. वसन्ति हि प्रेम्णि गुणाः न वस्तुषु—किरार्जुनीयम्
4. स्फुरत्कलालापविलासकोमला करोति रागं हृदि कौतुकाधिकम्
   रसेन शय्यां स्वयमभ्युपागता कथा जनस्याभिनवा वधूरिव।
   कादम्बरी, प्रारम्भिक श्लोक.८
5. हरन्ति कं नोज्ज्वल दीपकोपमैर्नवैः पदार्थैरुपपादिताः कथाः।
   निरन्तरश्लेषघनाः सुजातयो महास्रजश्चम्पक कुड्मलैरिव॥
   कादम्बरी श्लोक ९

उज्ज्वल आख्यायिका, ऐसी शय्या के समान सुशोभित होती है, जिसके पाये स्वर्ण-निर्मित हो, ।"[6] यहां पर सुवर्ण तथा उज्ज्वलता को सौन्दर्याधायक माना गया है। परन्तु इन सभी सौन्दर्याधायक तत्त्वों का फल है अनुराग की उत्पत्ति। बाणभट्ट का विचार है कि सौन्दर्य तो हृदय में उसी प्रकार बस जाता है जिस प्रकार कौस्तुभ मणि हरि के वक्षस्थल पर विराजमान होती है।[7] अपने सुन्दर वचनों से सज्जन सभी का मन उसी प्रकार हर लेते हैं जैसे प्रत्येक पादन्यास पर मणिनूपुर अपनी मधुर आवाज से।

इस सम्पूर्ण विवेचन से प्रतीत होता है कि बाणभट्ट हृदयस्पर्शी व अनुराग उत्पन्न करने वाले रूप को सुन्दर समझते हैं। सुन्दरता केवल विषयगत ही नहीं है, वह विषयि पर भी आश्रित है। सुन्दर, उज्ज्वल वर्ण व विलास चेष्टाओं से युक्त, आभूषणों व प्रसाधनों से सुसज्जित एवं सौन्दर्यशालिनी, मधुरभाषिणी, वधू हृदय में अनुराग उत्पन्न करती है। परन्तु प्रत्येक व्यक्ति के हृदय में नहीं, केवल सहृदय पति के ही हृदय में अनुराग व कुतूहल उत्पन्न हो पायेगा। इसी प्रकार सौन्दर्यानुभूति पत्नी के सौन्दर्य व पति के सहृदयत्व पर निर्भर है। इसी प्रकार आख्यायिका के प्रसंग में प्रयुक्त "सुख प्रबोधललिता" विशेषण शय्या व वधू दोनों के ही साथ अन्वित होता है। शय्या तभी ललित अर्थात् सुन्दर प्रतीत होती है जबकि कोई व्यक्ति उस पर सुखपूर्वक सोने के बाद जागे। परन्तु सोचिये तो कि यदि सुवर्ण से बने पायों वाली व आरामदेह शय्या पर भी यदि कोई चिन्तातुर व्यक्ति' पूरी रात करवटें ही बदलता रहे तो प्रातःकाल शय्या छोड़ते समय उसका सिर भारी होगा, नेत्र लाल होंगे। उसके लिए वह शय्या सुख-प्रबोधललिता नहीं रहेगी। शय्या का सुखद होना शय्या पर तो आश्रित है ही, परन्तु सोने वाली की मनोदशा अनुकूल होने पर ही वह सुखप्रबोधललिता बनती है। इस प्रकार बाण की दृष्टि में सौन्दर्य विषय तथा विषयि दोनों पर ही आश्रित होता है।

काव्य में सौन्दर्य का दर्शन विभिन्न रूपों में किया जा सकता है। जैसे नारी, पुरुष, बालक ऋषि, नगरी, उपवन, पर्वत, नदियां, सरोवर, पशु-पक्षी आदि का सौन्दर्य। बाणभट्ट ने सभी प्रकार के सौन्दर्यों का वर्णन किया है। उन्होंने विविध स्तर के मानवों का चित्रण किया है तथा एक ही वर्ण्यवस्तु का विभिन्न परिस्थितियों में विभिन्न प्रकार का चित्रण किया है। प्रारम्भ में वर्ण्य-

---

6. सुखप्रबोधललिता सुवर्णघटनोज्ज्वलैः।
शब्दैराख्यायिका भाति शय्येव प्रतिपादकैः ।। हर्षचरित प्रस्तावना श्लोक।

7. तदेव धत्ते हृदयेन सज्जनो हरिर्महारत्नमिवातिनिर्मलम्—काद श्लोक। ७

8. मनस्त साधुध्वनिभिः पदे पदे हरन्ति सन्तः मणिनूपुराः इव—काद. श्लोक ६.

वस्तु का अतिसूक्ष्म वर्णन किया गया है। तदुपरान्त उसके आसपास के परिवेश का वर्णन किया है। अन्त में अत्यन्त अलंकृत भाषा में, मधुर कल्पनाओं का आयोजन कर वर्ण्यवस्तु के सौन्दर्य को निखारा गया है।

मानवीय सौन्दर्य के वर्णनों में विविधता पाई जाती है। सर्वप्रथम उज्ज्वल देहकान्ति का विशद वर्णन है। भिन्न-भिन्न वर्ण की तीन स्त्रियों का वर्णन मिलता है। चाण्डाल कन्या श्यामवर्ण है, महाश्वेता अति शुभ्रवर्ण व कादम्बरी पाटलवर्ण है। उनकी देहकान्ति के सदृश ही उपमानों का आयोजन किया गया है। श्यामवर्ण चाण्डालकन्या का नीलिमायुक्त लावण्य इतना उज्ज्वल था कि उसको इन्द्रनीलमणि की चलती-फिरती पुतली बतलाया है। उसका शरीर टखनों तक लटके हुए नील कंचुक से ढका हुआ था तथा ऊपर लालवस्त्र का घूंघट निकाला हुआ था, अतः वह ऐसी नीलकमलों की स्थली प्रतीत होती थी जिस पर सन्ध्याकालीन धूप पड़ रही हो।[9] नीलमणि की पुतली व नीलकमलों की स्थली की कल्पना चाण्डाल कन्या के उज्ज्वल व कोमल श्यामवर्ण के अनुरूप है।

अत्यधिक गौरवर्ण महाश्वेता के वर्णन में उसके गौरवर्ण का वर्णन करने के लिए अनेक सफेद उपमानों की योजना की गई है जैसे चन्द्रमा, मृणाल, शंख, अमृत इत्यादि। कवि ने शंख मोती आदि अनेक उपमानों से महाश्वेता की श्वेत देहकान्ति का वर्णन तो किया है साथ ही मृणालों से अंग-रचना की कल्पना उसके अंगों की सुकुमारता की ध्वनि देती है। पुष्पों की योजना भी उसकी कोमलता को ही अभिव्यक्त करती है। चन्द्रमा को उपमान बनाकर कवि ने उसके लोकोत्तर व पवित्र चरित्र का संकेत दिया है। उसकी पवित्रता का वर्णन स्पष्टरूप से करते हुए कवि उसे कार्त्तिकेय की मूर्तिमयी तपस्या के समान, ब्रह्मा की तपःसिद्धि के समान, वेदत्रयी व मुनियों की ध्यान-सम्पत्ति के समान बतलाया है। उसके दर्शन करने वाले भी उसकी पवित्रता के कारण पवित्र हो जाते थे।[10]

इस प्रकार उज्ज्वल देह कान्ति का विशद चित्रण करने के बाद पात्रों के प्रसाधन व आभूषणों का वर्णन किया गया है। श्रृंगार सामग्री के उचित प्रयोग से सौन्दर्य में निखार आ जाता है। यही कारण है कि प्रत्येक वर्ग के पात्र उचित प्रसाधन व आभूषणों से सुसज्जित चित्रित किये हैं। यदि पात्र धनी वर्ग का

---

9. संचारिणीमिवेन्द्रनीलमणिपुत्तिकां। गुल्फावलम्बिना कंचुकेनावरुद्ध-शरीराम्, उपरि रक्तांशुकविरचितावगुण्ठनां नीलोत्पल स्थलीमिव निपतित सन्ध्यातपाम्। काद० पृ० ३०

10. वही पृ० ३०२

व्यक्ति है तो उसके लिये बहुमूल्य आभूषण धारण करना अति स्वाभाविक है। इस दृष्टि से धनवान् पात्रों को बहुमूल्य आभूषणों से मण्डित चित्रित किया है। उदाहरणार्थ कादम्बरी को देखिये। वह गन्धर्वराज की पुत्री है अतः उसने बहुमूल्य आभूषण धारण किये हैं। उसने कानों में उत्कृष्ट स्वर्ण के ऐसे मरकत व माणिक्य जटित कुण्डल धारण किये हुए थे जिसमें स्वर्ण के पत्ते हिल रहे थे। सीमन्त पर उसने चूड़ामणि पहनी थी।[11] मोती व माणिक्य मणि के अन्य आभूषण भी उसने धारण किये थे।[12] उसके कुछ आभूषणों में मरकतमणि भी जड़ी हुई थी।[13] परन्तु चाण्डाल कन्या एक सामान्य घराने की लड़की है जिसे बहुमूल्य आभूषण प्राप्य नहीं है। ऐसी परिस्थिति में बाण ने उसको कम मूल्यवान व कुछ साधारण सस्ते आभूषणों से भूषित करने की कल्पना की है। उसने कान में लटकता हुआ दन्तपत्र धारण किया है। जिसकी सफेद प्रभा से उसका कपोल धवल हो गया है।[14] मणि जड़ित नूपुर भी उसने पहना है।[15] कमर में एक करधनी[16] व गले में एक हार भी सुशोभित हो रहा था।[17] चन्दन के पत्तों के आभूषणों से वह सज रही थी।[18]

आभूषणों के साथ अंगराग, माथे की बिन्दी आदि प्रसाधनों से रूप द्विगुणित हो उठता है। सौन्दर्याधायक इन उपकरणों के प्रति भी बाण की दृष्टि गई है। चाण्डाल कन्या ने गोरोचना का तिलक लगाया था,[19] तो तपोनिष्ठा महाश्वेता ने शुभ्र भस्म का।[20] कादम्बरी ने मनः शिला की बिन्दी लगाई थी।[21] ऐसा प्रतीत होता है कि मुख का मण्डन बाणभट्ट की विशेष अभीष्ट था। कानों के आभूषण व बिन्दी इत्यादि सौन्दर्यवर्धक वस्तुओं का पौनः पुन्येन वर्णन किया गया है।

भाव-भंगिमाएं एवं विलास-चेष्टाएं मानव के व्यक्तित्त्व में निखार ला देतीं हैं। यही कारण है कि बाण ने पात्रों के भाव-भंगिमाओं का वर्णन भीकिया है।

11. सीमन्त चुम्बिनश्च चूड़ामणेः···काद० पृ० ५४३
12. भास्वन्मुक्ताशुभिन्नं पद्मराग प्रसाधनाम्···का० पृ० ५४७
13. आभरणमरकतमयूखानू लिहते···का० पृ० ५४४
14. एक कर्णविसक्तदन्तप्रभाधवलितकपोलमण्डलाम्···का० पृ० ३०
15. आर्पिजरेत्णोसर्पिणा नूपुर मणीनां प्रभाजालेन···का० पृ० ३२
16. मेखलादाम्ना परिगत जघनस्थलाम्···का० पृ० ३३
17. अतिस्थूलमुक्ता फलघटितेन शुचिना हारेण···का० पृ० ३३
18. चन्दन पल्लवावतंसाम्···का० पृ० ३३
19. आकपिल गोरोचनारचित तिलक तृतीय लोचनाम्···का० पृ० ३१
20. भस्मनालंकृत ललाट पट्टिकाम्···का० पृ० ३९४
21. मनः शिलापंक लिखितेन···तिलक बिन्दुना···का० पृ० ५४२-४३

• चन्द्रापीड को देखने के बाद कादम्बरी में काम-विकार आ गया तथा वह अनेक विलास-चेष्टाएं करने लगी। उसे पसीना आ गया, कम्प होने लगा। लम्बे-लम्बे श्वास व लज्जा की की भावना से वह घिर गई। महाश्वेता के बार-बार समझाने पर वह किसी प्रकार चन्द्रापीड को ताम्बूल देने को तैयार हुई। फिर, "कादम्बरी ने महाश्वेता के मुख की ओर से अपनी दृष्टि हटाये बिना ही ताम्बूल सहित हाथ बढ़ाया। उस समय उसका शरीर काँप रहा था। नयन युगल मानो अधीर हो गये थे तथा वह हांफ रही थी। मानो कामशर प्रहार से मूच्छित होने के कारण ही कामदेव उसे स्वेद जल के प्रवाह में स्नान करा रहा था। एवं कादम्बरी स्वेद जल में निमग्न होने के भय से ही मानो हाथ फैलाकर किसी के हाथ का सहारा माँग रही थी, अथवा मैं भयवश गिर रही है इस विचार से मानो हाथ फैलाकर चन्द्रापीड के शरीर में संलग्न होने का प्रयास कर रही थी।[22] कादम्बरी के प्रेम ने चन्द्रापीड के मन में भी काम भावना का संचार कर दिया।

शारीरिक सौन्दर्य व उसके उत्कर्षकारक साधनों का अतिसूक्ष्म व सरस वर्णन कर, प्रत्येक पात्र का नख-शिख वर्णन करना बाण की विशेषता है। परन्तु बाण की दृष्टि केवल बाह्य आकर्षण तक ही सीमित नहीं रही है। सुन्दर वचन, मनोहारी स्वभाव, निर्मल प्रेम आदि सद्गुण बाणभट्ट की दृष्टि में अन्तःसौन्दर्य के अभिन्न अंग हैं। चारित्रिक गुणों के अभाव में बाह्य सौन्दर्य प्रभावहीन हो जाता है। मन की पवित्रता, दया, विनम्रता, निरभिमानता, क्षमा आदि सद्गुण का सौन्दर्य से गहरा सम्बन्ध है। कालिदास भी सौन्दर्य व पवित्रता का सम्बन्ध मानते हैं।[23] श्रीहर्ष सुन्दर रूप में सुन्दर गुणों का निवास मानते हैं।[24] बाणभट्ट सौन्दर्य के इस पक्ष के प्रति भी पूर्णतया सचेत हैं। उनके पात्र वाह्य रूप से तो सौन्दर्यशाली है ही चारित्रिक दृष्टि से भी वे अनुपम हैं। धरती के प्राणी होते हुए भी वे आकाश की ऊँचाईयों का स्पर्श करते हैं। पुण्डरीक एवं महाश्वेता; तथा चन्द्रापीड व कादम्बरी का प्रेम कई-कई जन्मों तक चलता है। बाह्यसौन्दर्य

22. महाश्वेता मुखादना कृष्ट दृष्टिरेव वेपमानांगयष्टिराकुललोचना स्थूलस्थूलं निश्वसती निजशर-प्रहार-मूर्च्छिता-मन्मथेन स्नापयतेव स्वेद जल विसरैः स्वेद जलवि सरनिमज्जनभयेन च
हस्तावलम्बनमिव याजमाना, साध्वसपरवशा पतामीति लगितुमिवकृत-प्रयत्ना प्रसारयामास ताम्बूल गर्भम् हस्तपल्लवम्...काद० पृ० ५५८-५६

23. यदुच्येत पार्वति पापवृत्तये न रूपमित्यव्यभिचारि तद्वचः—कुमार सम्भवम ५-३६.

24. त्वदुदाहरणकृतौ गुण इति सामुद्रिककसार मुद्रणा
नैषध ५.५१।

प्रथम दृष्टि में ही आकर्षित करता है परन्तु यह कामविकार है अतः स्थायी नहीं हैं एवम् अन्त में असफल होता है। महाश्वेता व पुडरीक का विरह दिखाकर कवि ने इस दृष्टिकोण की पुष्टि की है। इसी प्रकार कादम्बरी व चन्द्रापीड का भी प्रथम दर्शन जन्य प्रेम असफल रहता है। यही लौकिक काम विकार जब तपस्या की अग्नि में तपकर शुद्ध काञ्चन बन जाता है, तभी सफल होता है। कादम्बरी एवं महाश्वेता ने अपने प्रेमियों के लिए दीर्घ काल तपस्या करके ही पति समागम का सुख पाया।

बाणभट्ट आदर्श प्रेम के समर्थक हैं। प्रथम दर्शन में उत्पन्न प्रेम के कारण दीर्घ विरह वेदना सहनकर उसकी सफलता की प्रतीक्षा में घोर तप करना प्रेम का उज्ज्वलतम रूप है जिसे बाण ने सफलतापूर्वक चित्रित किया है। उनकी दृष्टि में अनन्य प्रेम ही आदर्श प्रेम है। उनके सभी पात्र अपने प्रेम पात्रों को पूर्णतया समर्पित हैं। किसी अन्य व्यक्ति को देखकर उनमें कोई काम विकार नहीं आता। जैसे महाश्वेता पुण्डरीक को पूर्णतया समर्पित है तो बस उसीके लिए है। सुन्दर नवयुवक एव युवराज चन्द्रापीड से वह पुण्डरीक से विरहित अवस्था में मिलता है। परन्तु उसका हृदय काम-विकार से कोसों दूर है। सखा प्रेम की दृष्टि से ही वह उसे देखती है। इसी प्रकार कादम्बरी भी केवल चन्द्रापीड से ही प्रेम करती है। चन्द्रापीड के जीवन में भी दो नारी पात्र आये पत्रलेखा व महाश्वेता। दोनों ही सुन्दरी एवं उच्चकुलीन थी। नवयुवक होने पर भी उसका हृदय काम-विकार से मुक्त ही रहा। उसकी प्रेम पात्रा तो केवल कादम्बरी ही बनती है।

ऐसा शुद्ध व पवित्र प्रेम ही आदर्श प्रेम है व चारित्रिक सौन्दर्य का महत्त्वपूर्ण पक्ष है जिसे बाण ने भलीभाँति चित्रित किया है। दया, विनम्रता, परोपकार आदि सद्गुण मानव के चरित्र को सुन्दर बनाते हैं। ठीक ही कहा गया है।" कान कुण्डलों से नहीं ज्ञान से सुशोभित होते हैं। दान देने से हाथ सुन्दर लगते हैं कंगनों से नहीं।[25]

सभी गुणों का आगार बनकर भी मानव को विनम्रता पूर्वक व्यवहार करना चाहिए। यही कारण है कि बाणचित्रित पात्र अति विनम्र है। चन्द्रापीड जब शुकनाश को मिलने जाता है तो विनीत होने पर भी उसे विनीततर बनाने के लिए प्रधान मन्त्री शुकनाश उपदेश देते हैं।[26] चन्द्रापीड व महाश्वेता अतिनम्रता-

---

25. शोभं श्रुतेनेव न कुंडलेन, दानेन पाणिर्नतु, कंकणेन।
    विभाति कायः करुणाकुलानां परोपकारेण न चन्दनेन—नीतिशतक
26. आरुढविनयमपि विनीततरमिच्छन्—का० पृ० ३१३।

पूर्वक परस्पर परिचय व वार्तालाप करते हैं। विनम्रता के साथ-साथ गुरु के उपदेशों में भी श्रद्धाभाव अत्यावश्यक है। तभी गुरु के उपदेशानुसार आचरण किया जा सकता है। तभी वह उपहास का[27] व निन्दा का पात्र नहीं बनता।[28] सभी प्रकार से आरूढ़प्रताप होकर एक सफल शासक बन अन्त में परमश्रेय पथ का भाजन बन सकता है।

धन सम्पत्ति की चंचलता का वर्णन कवि ने शुकनासमुख से अति चारुत्व-पूर्ण किया है। "इस दुष्टा के पांव में कमल निवास के कारण मानो काँटा चुभ गया है अतः कहीं भी जमाकर पैर नहीं टिकाती।[29] ऐसी चंचला लक्ष्मी का कभी गर्व नहीं करना चाहिए व निरन्तर दान देना चाहिए। शूद्रक का हाथ सतत दान के कारण गीला रहता था अतः वह दान जल से गीली सूंड वाले दिग्गज के समान प्रतीत होता था।[30] परन्तु दान देने का भी गर्व नहीं करना चाहिए। शुद्रक ऐसा ही गर्वरहित राजा था।[31]

इस प्रकार बाणभट्ट जीवन में सर्वतोमुखी सौन्दर्य के पुजारी हैं। उनकी दृष्टि में अंग-प्रत्यंग सुन्दर हो प्रसाधनों व आभूषणों से शरीर सुसज्जित हो, विलास-चेष्टाओं व भाव-भंगिमाओं से पूर्णतया अभिव्यक्ति व्यक्तत्व हृदय में अनुराग उत्पन्न करता है।

---

27. न प्रहस्यसे कुशलैः···का० पृ० ३३६.
28. न निन्दसे साधुभिः···का० पृ० ३३६.
29. कमलिनी सञ्चरणव्यतिकरलग्न नलिननालकंतकक्षतेव न क्वचिदपि निर्भर-मावध्नाति पदम्···का० पृ० ३२९.
30. दिग्गज इवानवरत प्रवृत्तदाना र्द्रीकृतकरः···का० पृ० १२.
31. अविरत प्रवृत्तदानमप्यमयम्—का० पृ० २८.

सौंदर्यलहरी में सौंदर्य-वर्णन

जगदीशचन्द्र लाम्बा

सौन्दर्य-लहरी की परिकल्पना सृष्टि के आदिकाल से प्रचलित है क्योंकि सौन्दर्य का सम्बन्ध मानव की सहज्ञानुभूति और सुरुचि से है। यह सौन्दर्य प्रकृति और कला में विद्यमान रहता है। इस सौन्दर्यानुभूति में पदार्थ और प्रमाता दो तत्त्वों का संयोग होता है। सौन्दर्यानुभूति सुन्दर पदार्थ के द्वारा होती है या प्रमाता के द्वारा। इस सम्बन्ध में विद्वानों के तीन प्रकार के विचार प्राप्त होते हैं। प्रथम वर्ग के विचारक सौन्दर्य को दिव्य-चेतना की गोचर अभिव्यक्ति मानते हैं। यह दिव्य-चेतना परम सत्ता का ही प्रतिरूप है जो सम्पूर्ण सृष्टि की प्रेरक शक्ति है। दूसरे वर्ग में वे विचारक आते हैं जो सौन्दर्य को वस्तु का गुण मानते हैं और वह वस्तु के रूप आकार में निहित रहता है। तीसरे वर्ग के विचारक काम अथवा इच्छा को सौन्दर्य का प्राणतत्त्व मानते हैं। फ्रायड ने कामेच्छा के साथ सौन्दर्य का सीधा सम्बन्ध माना है। डार्विन के अनुसार कामोपभोग के लिए उपयुक्त पात्र के चयन में सौन्दर्य का महत्त्वपूर्ण योगदान रहता है। मानव से भिन्न पक्षियों में भी सौन्दर्य की चेतना प्राप्त होती है, जब मादा पक्षी अपने सम्मुख नर पक्षी के सुन्दर रंगों को देखता है तो वह उसके सौन्दर्य पर ही मोहित होता है।

उपर्युक्त विवेचन पर दृष्टिपात करके निःसन्देह यह कहा जा सकता है कि सौन्दर्य ऐन्द्रिय संवेदना का विषय है और सौन्दर्य में रूपाकर्षण, लालित्य और प्रेयस् तत्त्व का अन्तःभाव निहित हैं। सौन्दर्य के इन तत्त्वों के ज्ञान का माध्यम मन तथा चक्षुरिन्द्रिय ही है। इस संदर्भ में बाल्मीकीय रामायण का 'मनसैव कृतां लंकौ निर्मितां विश्वकर्मणा' (४. २. २२) तथा कालिदास का 'रूपोत्त्चयेन विधिना मनसा कृतानुः दो उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं जिसका तात्पर्य कला की रचना शिल्प नैपुण्य मात्र न होकर मानसिक बिम्ब की सृष्टि से है। और ऐसी ही सृष्टि है, भगवान की। एक दिव्य विभूति आचार्य शंकर की, जिनकी यश-चन्द्रिका आज भी समस्त जगत को धवलित कर रही है। उनकी इस कृति का नामकरण ही सौन्दर्य शब्द के संयोग से हुआ है। शंकराचार्य की यह कृति 'सौन्दर्यलहरी' नाम से प्रसिद्ध है।

सौन्दर्यलहरी का अर्थ

सौन्दर्य अर्थात् सुन्दरता, मनोहरता, लावण्य या लालित्य। लहरी—(लेन

इन्द्रेण इव ह्रियते उर्ध्वगमनाय)—तरंग, लहर, झाल—अर्थात् सुन्दरता की झाल। इसका अर्थ 'मन में उठी सौंदर्य, लावण्य एवं सतत प्रवहमान रसिक भावों की लहरें हैं।

सौन्दर्यलहरी एक गीतिकाव्य

सौन्दर्यलहरी गीतिकाव्य है। गीतिकाव्य के निर्माण का आधार सौन्दर्य होता है। यह सौंदर्य मानवीय सौन्दर्य वृत्ति की परितुष्टि करता है। गीतिकाव्य अनुभूति और अभिव्यंजना प्रधान होता है। आनन्दानुभूति का आधार अभिव्यक्ति के चमत्कार में है और चमत्कार सौन्दर्य का आधार है! सौन्दर्य केवल विषय में ही नहीं, बल्कि शब्द, संगीत, अर्थ, भावना आदि सभी वस्तुओं में है और उसे प्रत्यक्ष करना गीतकार का लक्ष्य है।

संस्कृत में शृंगारिक, धार्मिक तथा नैतिक तीन प्रकार के गीतिकाव्य उपलब्ध हैं। इनमें संगीत की प्रमुखता, मार्मिक अनुभूति, सुकुमार भावों की कोमल पदावली में मधुर अभिव्यक्ति, भाव-स्वातन्त्र्य एवं वैविध्य, प्रकृति चित्र, रस-परिपाक और नैतिक आदर्शों का समावेश किया गया है। उपर्युक्त विशेषताओं से युक्त 'सौन्दर्यलहरी' का स्थान धार्मिक गीतिकाव्य में निर्धारित किया जा सकता है। अतः सौन्दर्यलहरी भक्ति और ज्ञान का प्रतिपादक एक आध्यात्मिक गीतिकाव्य है। इसमें सर्वत्र भक्तिरस का परिपाक है। इसमें शक्तिरूपा भगवद्विषयक भक्ति को रसकोटि तक पहुंचा दिया है अतः यह काव्य लौकिक काव्यों से उच्चतर धरातल पर पहुँचकर दिव्य काव्य के रूप में अभिहित होने का अधिकारी है। भावुक और रसिक भक्तों द्वारा इसका अमृत रस आमरण सेवनीय है।

सौन्दर्य-बोध

'सौन्दर्यलहरी' के सौन्दर्य के विवेचन से पूर्व सौन्दर्य-बोध का मूल क्या है, यह जानना नितान्त आवश्यक है। सौंदर्यानुभूति वास्तव में आनन्द और रस की अनुभूति का मूल है। किसी वस्तु में सौंदर्य है इसका केवल यही अर्थ है कि उस वस्तु विशेष द्वारा हमारी सौन्दर्यात्मक वृत्तियाँ परितुष्ट होती हैं। हमारे अनुराग का विषय ही सुन्दर है। माता को अपने नितान्त कुरूप पुत्र में भी अद्वितीय सौंदर्य परिलक्षित होता है। सौंदर्य विषय और द्रष्टा के सम्बन्ध पर ही निर्भर करता है। रागात्मक आवेश आने पर ही सौंदर्य की कल्पना सम्भव हो सकती है, निराकांक्ष सौंदर्य की कल्पना सम्भव नहीं।

सौंदर्यलहरी काव्य है। सामान्यरूप से काव्य शब्द का अर्थ के माध्यम से सौंदर्य की अभिव्यक्ति का नाम है। स्थूल रूप से सौंदर्य के भावपक्ष तथा कलापक्ष दो प्रकार माने जा सकते हैं। भावपक्ष का सम्बन्ध सौन्दर्य की चेतना-अनुभूति या आस्वाद से है और रूप या कला का सम्बन्ध उसके वस्तु गुण से है। इसी

वचार के अनुरूप काव्य सौन्दर्य के विषय में भारतीय आचार्यों के प्रायः दो सम्प्रदाय हैं—आत्मवादी तथा देहवादी । आत्मवादी सम्प्रदाय की मान्यता है कि काव्य सौंदर्य मूलतः उसके अंतस्तत्व में अर्थात् मुख्य रूप से भावतत्त्व और गौण रूप से विचार तथा कल्पना तत्त्व में निहित है। इस वर्ग के अन्तर्गत रस, ध्वनि तथा औचित्य सम्प्रदाय आते हैं। उधर देहवादी सम्प्रदाय की मान्यता है कि काव्य का सौंदर्य उसकी रूपनिर्मित अर्थात् शब्द अर्थ के कुशल प्रयोग में निहित है। कुछ प्रमुख आचार्यों की काव्य की परिभाषा से उसके सौंदर्य तत्त्व को जानना असंगत नहीं होगा।

आचार्य वामन ने अलंकार को काव्य मानकर उसे ही सौंदर्य बतलाया है। 'काव्य ग्राह्यमलंकरात्' । सौन्दर्यामलंकारः । भामह के अनुसार रमणी के नेत्रों में लगे काले अंजन के सदृश कहीं आश्रय के सौंदर्य के कारण भी दोष रमणीयता धारण कर लेता है। आनन्दवर्धन ने प्रतीयमान अर्थ को काव्य कहा है जिसका आशय है कि सौन्दर्य हृदयसंवेद्य है वस्तुगत नहीं है। जिस प्रकार लावण्य शरीर का अंग न होकर प्रमाता की चेतना का विषय होता है इसी प्रकार सौन्दर्य भी काव्यगत शब्दार्थ में निहित न होकर सदृश की प्रतीति का ही विषय होता है। पण्डितराज जगन्नाथ ने रमणीय अर्थ के प्रतिपादक शब्द को काव्य माना है—'रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्' । आचार्य विश्वनाथ ने 'वाक्य रसात्मकम् काव्यम्' कहकर रसमय वाक्य को ही काव्य माना है। इन परिभाषाओं के आधार पर काव्य में सौंदर्य, अलंकार, गुण, प्रतीयमान अर्थ तथा रमणीय अर्थ और रसमय वाक्य के द्वारा प्रकट किया जाता है।

आचार्य बलदेव उपाध्याय के अनुसार शंकराचार्य की काव्य-कला बड़े ऊंचे दर्जे की है। उसे हम अंतःप्रेरणा की प्रशस्त प्रतिभा का मधुमय फल समझते हैं। शंकर की कविता निःसन्देह रसभाव निरन्तरा है। आनन्द का अक्षय स्रोत है, उज्ज्वल अर्थ रत्नों की मनोरम पेटिका है, और है कमनीय कल्पना की ऊंची उड़ान। उनके सहज पाण्डित्य से भाषा का सुन्दरतम और प्राणमय रूप कहीं भी मन्द नहीं हुआ है। भावों की गम्भीरता और मर्मस्पर्शिता तो लोकोत्तर ही है जो भक्ति के सतत प्रवाह के कारण सहज हो गई है।

सौन्दर्यलहरी में सौन्दर्य-वर्णन

सौन्दर्य के दो खण्ड समझे जाते हैं—आनन्दलहरी और सौन्दर्यलहरी। आनन्दलहरी में अध्यात्म पक्ष और सौन्दर्यलहरी में भौतिक विराट् पक्ष प्रस्तुत किया गया है। ब्रह्म की सत् शक्ति से भौतिक सृष्टि और सत्-चित् शक्ति से चेतन जगत की प्रतीति होती है। ब्रह्म की शक्ति ही शिवा है, शिव और शिवा में कोई भेद नहीं। इसी भाव को शंकर ने अपनी कृति के प्रथम पद्य में कितने सुन्दर ढंग से दर्शाया है—

'शिवः शक्त्या युक्तः यदि भवति शक्तः प्रभवितुं
न चेदेवं देवो न खलु कुशलः स्पन्दितु मपि ।
अतस्त्वामाराध्यां हरिहरविरि चादिभिरपि
प्रणन्तुं स्तोतुं वा कथमकृतपुण्यः प्रभवति ।।१।।

शिव-शक्ति से युक्त होकर ही सृष्टि की उत्पत्ति में समर्थ है ! शिव शब्द से शक्तिरूपा ईकार के हटाये जाने से शिव, शिव न रहकर शव मात्र ही अवशिष्ट रहते हैं । अतः शिवा की महिमा के गुणगान में शिव का ही गुणगान निहित है । यही शिवत्व ईश्वरत्व है । यही ईश्वरत्व सौन्दर्य का प्रतीक है । सन्त आगस्टीन ने सौन्दर्य को ईश्वरीय तत्त्व माना है। ईश्वर शुद्ध और चरम सौन्दर्य का प्रतीक है। शिव का सौन्दर्य उसी का आभास है । अतः सौन्दर्य को मूलतः अपार्थिव कहा जा सकता है। ठीक यही भाव उपर्युक्त श्लोक में उपलब्ध होता है।

दार्शनिक जगत में अद्वैत तथा मायावाद के परम प्रतिष्ठापक आचार्य शंकर व्यवहार जगत में सगुण ब्रह्म की उपासना निर्गुण ब्रह्म तक पहुंचाने के लिए आवश्यक मानते हैं इसलिए शंकराचार्य ने देवी के अप्रस्तुत स्वरूप को लौकिक काव्य की नायिका की भांति प्रस्तुत किया है—

'शरज्ज्योत्स्नाशुद्धां शशियुतजटाजूटमकुटां
वरत्रासत्राणस्फटिकघटिकापुस्तककराम् ।
सकृन्न त्वा नत्वा कथमिव सतां संनिदधते
मधुक्षीरद्राक्षामधुरिमधुरीणाः फणितयः ।।१५।।

देवी—शरद् की ज्योत्सना की भांति उज्ज्वल, विद्युत के समान क्षीण तथा तारों और चन्द्रमा से अलंकृत मुकुट धारण करने वाली है । यदि वह अपने कटाक्ष से आशीर्वाद दे दे तो एक वृद्ध पुरुष भी शिथिल वसन, ढीली करधनी और कबंध वाली सैकड़ों रमणियों के आकर्षण का केन्द्र बन जायेगा । इस पद्य में सौन्दर्य की अनुभूति पूर्णतया सात्विक भाव से की गई है, उसमें तमोगुण और रजोगुण का लेशमात्र भी नहीं है ।

काव्य के लिए रस का पोषण आवश्यक है । रस-रहित काव्य, काव्यत्व को प्राप्त नहीं होता । प्रायः प्रत्येक काव्य में सभी रसों को समाविष्ट करना दुर्लभ होता है और एक ही पद्य में सभी रसों का संचार तो अति कठिन है । परन्तु शंकर ने देवी की दृष्टि को सभी नवरसों का आश्रय बनाकर अपने काव्य के सौन्दर्य को उत्कर्ष की पराकाष्ठा तक पहुँचा दिया है—

शिवे श्रृंगारार्द्रा तदितरजने कुत्सन परा
सरोषा गङ्गायां त्रिशिचेरिते विस्मयवती ।

हराहिम्यो भीता सरसिरूहसौभाग्यजननी
सखीषु स्मेरा ते मयि जननि दृष्टि: सकरुणा ॥५१॥

यहां शिवा की दृष्टि शिव के प्रति श्रृंगारिक, इतरजनों के लिए उपेक्षा-मयी, गंगा के प्रति सरोषा, शिव-चरित्र में विस्मयकारी, सखियों के प्रति मुस्कानभरी तथा मेरे ऊपर करुणामयी है। अत: इस पद्य में श्रृंगार, वीर, करुणा, हास्य, अद्‌भुत आदि सभी रस एकत्र हैं।

महादेव शिव के सदृश शंकर ने भगवती देवी के तीन नेत्र माने हैं, जिनमें एक अदृश्य है। उस अदृष्ट तृतीय नेत्र का वर्ण अरुण है। अरुण वर्ण होने के कारण को कवि ने कितनी सजीव एवं युक्तियुक्त कल्पना की है इसकी बानगी देखिये—

'कवीनां सन्दर्भस्तबकमकरन्दैकरसिकं
कटाक्षव्याक्षेपभ्रमरकलभौ कर्णयुगलम्।
अमुचन्तौ दृष्ट्वा तव नवरसास्वादतरला-
वसूयासंसर्गादलिकनयनं किंचिदरूणम् ॥५०॥

कविगण भगवती के कटाक्ष और विक्षेप को अपने काव्य का विषय बना-कर उनके दो नेत्रों का ही गुणगान करते हैं अत: उनका तृतीय नेत्र अपना गुण-गान न होने के कारण ईर्ष्या से अरुण वर्ण का हो गया है।

कामदेव शिव के समक्ष जाने से डरता है परन्तु उसने शिवजी के ध्यान को भंग करने की ठान रखी है। करे तो क्या करे ? उसे कोई साधन उपलब्ध नहीं। सर्वत: निराश्रित हो वह भगवती देवी को ही अपना आश्रय बनाता है। भगवती के मुखश्री की मार्मिक कल्पना कामदेव के रथरूप में की गई है—

'सफुरद्‌गण्डाभोगप्रतिफलितताटङ्क युगलं
चतुश्चक्रं मन्ये तव मुखमिदं मन्मथरथम्।
यमारुह्‌य दुह्यत्यवनिरथमर्केन्दुचरणं
महावीरो मार: प्रमथपतये सज्जितवते ॥५९॥

भगवती के दमकते हुए कपोलों पर दो कर्ण-फूलों से युक्त मुख कामदेव के चार पहियों के रथ के समान प्रतीत हो रहा है। परन्तु शिव सूर्य और चन्द्र रूपी दो पहियों के ही रथ पर स्थित है। अत: कामदेव शिव से लड़ने को उद्यत है। भगवान के दो रूपों की कल्पना की गई है—ऐश्वर्य-रूप और माधुर्य-रूप। ऐश्वर्य-रूप में भगवान की अनन्त शक्ति और माधुर्य-रूप में उसके अनुरंजक सौंदर्य का वर्णन होता है। शंकर ने शिव के अर्धनारीश्वर रूप की कल्पना करके इस पद्य में उसके ऐश्वर्य और माधुर्यरूप को दर्शाया है—

'त्वया हृत्वा वामं वपुरपरितृप्तेन मनसा
शरीरार्धं शंभोरपरमपि शङ्के हृतमभूत् ।।२३।।

यहां शिव और शक्ति का एक रूप होना बतलाया गया है ।

मानव आत्मा अपने मूल उद्गम उस परम तत्त्व से मिलने के लिए व्यग्र रहती है जो शिव और सुन्दर का आधार-स्रोत है । उस परम सुन्दर के साथ तादात्म्य की यही अभिलाषा सौन्दर्य चेतना का रहस्य है । शंकर भी देवी के साथ तादात्म्य सम्बन्ध स्थापित कर उनकी करुण दृष्टि की याचना करते हैं—

'भवानि त्वं दासे मपि वितर दृष्टिं सकरुणा—
मिति स्तोतुं वा छन् कथयति भवानि त्वमिति य: ।

सृष्टि के कर्त्ता एवं आदि-कवि ब्रह्मा की रचना कितनी सुन्दर होगी ? इसकी मानव मन से कल्पना करना अति अठिन है । भगवती देवी के सौन्दर्य की तुलना करने में जब ब्रह्मा भी असमर्थ रहे तो अन्य कवियों की बात ही क्या ? ब्रह्मा द्वारा अतुलनीय भगवती के अनुपम, अलौकिक दिव्य सौन्दर्य की कल्पना कवि ने अपने शब्दों में इस प्रकार की है—

त्वदीयं सौन्दर्यं तुहिन रिरिकन्ये तुलयितुं
कवीन्द्रा: कल्पन्ते कथमपि विरिचप्रभृतय: ।
यदालोकौत्सुक्यादमरललना यान्ति मनसा
तपोभिर्दुष्प्रापामपि गिरिशसायुज्यपदवीम् ।।१२।।

अन्यत्र चिदानन्दलहरी स्वरूपिणी देवी की शय्या के स्थान का वर्णन कितना मार्मिक एवं सारगर्भित है—

'सुधासिन्धोर्मध्ये, सुरविटपिवाटीपरिवृते
मणिद्वीपे नीपोपवनवति चिन्तामणिगृहे ।
शिवाकारे मंचे परमशिव पर्यंकनिलयां
भजन्ति त्वां धन्या: कतिचन चिदानन्दलहरीम् ।।८।।

सौंदर्य का आकर्षण वास्तव में नैसर्गिक ही होता है । जैसा कि कालिदास का कथन भी है—'किमिव हि मधुराणां मण्डनं नाकृती नाम् ।'

यहां सरस्वती की वीणा से निकलने वाली झंकार भगवती की वीणा के समक्ष फीकी पड़ जाती है—

'तदीयैर्माधुर्यैरपलपिततन्त्रीकलरवां
निजां वीणां वाणी निचुलयति चोलेन निभृतम् ।।६६।।

देवी के चिबुक में इतना सौंदर्य है कि उसका पिता बाल्यस्नेह तथा उसका

पति स्वामी-प्रेमी के कारण पुनःपुनः स्पर्श करते हैं—

'कराग्रेण स्पृष्टं तुहिनगिरिणा वत्सलतया
गिरिशेनोदस्तं मुहुरधरपानाकुलतया ।।६७।।

भगवती की ग्रीवा की तीन रेखाओं को माध्यम बनाकर कवि ने संगीत के सभी नियमों-गति, गायक, गीत और षड़ज, मध्यम, गान्धार, तथा प्रकृति के सत्व, रज, तमादि गुणों, जड़ क्रिया, ज्ञान, इच्छा-शक्ति तथा जाग्रत्—स्वप्न और सुषुप्ति, लोचन, कण्ठ और हृदय, भू भुवः स्वः तीन लोकादि का कितना मधुर वर्णन एक ही पद्य में किया गया है—

'गले रेखास्तिस्रो गतिगमगीतैकनिपुणे ।।६९।। इत्यादि ।

भगवती के हाथों और नखों का सौंदर्य अनुपम है। हाथ कमल की आभा से भी सुन्दर तथा चरण लक्ष्मी के चरणों से प्रदत्त कमल की बनावटी लालिमा से सुन्दर है। यह उपमा का कितना ललित एवं सजीव उदाहरण है—

'नखानामुद्योतैर्नवनलिनरागं विहसतां
करांणां ते कान्तिं कथयं कथयामः कथमुमे।
कयाचिद्वा साम्यं भजतु कचया हन्त कमलं
यदि क्रीडल्लक्ष्मी चरणतललाक्षारसचणम् ।।७१।।

अमृतरस से परिपूर्ण माणिक्य निर्मित कलश रूपी भगवती के स्तनों को देखकर मन में रति-क्रीड़ा उत्पन्न नहीं होती अपितु उसका क्षय होता है क्योंकि सौंदर्यानुभूति सत्व गुण युक्त होती है। पद्य देखिये—

'अमू वक्षोजावमृतरसमाणिक्य कुतुपौ
न संदेहस्पन्दो नगपतिपताके मनसि नः ।।७३।।

देवी नाभि की उपमा सरोवर से दी गई है। शिव के क्रोध से बचने के लिए कामदेव ने इसी नाभिरूपी सरोवर में गोता लगाया था—

'हरक्रोधज्वालावलिभिरवलीढेन वपुषा
गभीरे ते नाभीसरसि कृतसङ्गो मनसिजः ।।७६।।

भगवती की रोमावलि को यमुना से उपमित किया गया है। उसकी क्षीणता भगवती के स्तनों की परस्पर रगड़ लगने से पतले हुए आकाश की भांति है—

'विमर्दादन्योन्यं कुचकलशयोरन्तरगतं
तनूभूतं व्योम प्रविशदिव नाभिं कुहरिणीम् ।।७७।।

नारी सौंदर्य में नितम्ब गुरुत्व को बहुत महत्व दिया जाता है। अतः

शंकर ने भी भगवती के अद्वितीय सौंदर्य की श्रीवृद्धि में उनके नितम्ब का गुरुत्व दर्शाना सम्भवतः अति आवश्यक समझा—

'गुरुत्वं विस्तारं क्षितिधरपतिः पार्वति निजा—
न्नितम्बादाच्छिद्य त्वयि हरणरूपेण निदधे ।।८१।।

धरणीधर पर्वतराज ने अपने नितम्बों को काटकर अपना गुरुत्व और विस्तार तुम्हें दहेज के उपहार-स्वरूप प्रदान कर दिया।

कामदेव के एक कामबाण से भला रुद्र कैसे पराजित हो सकते हैं ? उनको पराजित करने के लिए भगवती की दोनों जंघाएं कामदेव के दो तरकसों के समान हैं। जिनसे उसने शिव को अपने वश में कर रखा है—

'पराजेतुं रुद्रं द्विगुणशरपभौ गिरिसुते
निवंगो जंघे ते विषभविशिखो बाढमकृत ।।८३।।

सगुण भक्ति में दिव्य सौंदर्य को गोचर और मानवीय रूप प्रदान किया गया है। यह दिव्य सौंदर्य विश्वसौंदर्य का सार सर्वस्व है। इसी दिव्य सौंदर्य को नारी सौन्दर्य में मातृत्व भाव का समावेश करके शंकराचार्य भगवती की उपासना को श्रेयस्कर मानते हैं—

'अराला केशेषु प्रकृतिसरला मन्दहसिते
शिरीषाभा चित्ते हृषदुपलशोभा कुचतटे।
भृशं तन्वी मध्ये पृथुरुरसिजारोहविषये
जगत्त्रातुं शंभोर्जपति करुणा कीचिदरुणा ।।९३।।

सौंदर्यलहरी में अद्‌भुतकर्मा भगवती स्वरूपा देवी स्तुति में सौ पद्य हैं। यद्यपि ये सभी पद्य सौन्दर्य मण्डल से मण्डित हैं तथापि कुछ चुने हुए पद्यों के सौंदर्य का वर्णन यहाँ किया गया है। यह एक सुन्दर काव्य है। इन देवी की स्तुतियों में कवि नेअपना दिल खोलकर रख दिया है। भगवती देवी की अपरिमित महिमा शक्ति और त्रिभुवन मोहन सौन्दर्य का काव्यमय वर्णन पढ़कर प्रत्येक सहृदय गद्‌गद् हो उठेगा। यहां भगवती की स्तुति की भावसृष्टि चरमोत्कर्ष पर पहुंच गई है। स्नेह और भक्ति का, श्रेय, और प्रेय का, शिव और सुन्दर का ऐसा अद्‌भुत समन्वय ब्रह्मानन्द सहोदर रस का जनक सिद्ध होता है।

सौंदर्यलहरी में शंकर ने भगवती देवी को सर्वशक्त्याधायीनी मानकर उसके परम सौंदर्य का सांगोपांग वर्णन किया है। देवी को सौन्दर्य की कर्त्री माना है। है। सौन्दर्यलहरी में सर्वत्र सौंदर्य व्याप्त है। इसके सुन्दर भावों की सृष्टि रूपी अमृत का पानकर सहृदय कभी तृप्त नहीं होता।

IV. 16

अश्वघोष के महाकाव्यों में सौंदर्य-तत्व

डा० पवन कुमारी

संस्कृत के अनेक काव्यों का उद्‌गम स्थल आदिकाव्य रामायण तथा महाभारत ही वैदिक वाङ्मय के पश्चात् संस्कृत साहित्य के प्रारम्भिक काव्य ग्रन्थ हैं। इनके पश्चात् यदि महाकाव्य की हमें उपलब्धि होती है तो वह आचार्य अश्वघोष की कृतियों के रूपमें होती है। इस प्रकार महाभारतोत्तर कालीन काव्यों का प्रणेता यदि अश्वघोष को माना जाये तो अनुचित न होगा। यद्यपि कुछ विद्वान महाकवि कालिदास को पूर्ववर्ती मानते हुए, अश्वघोष को उनका ऋणी मानते हैं परन्तु काव्य का जो स्वरूप है उसका यदि निरीक्षण किया जाए तो निश्चित रूपेण हम अश्वघोष की रचनाओं को कालिदास से पूर्ववर्ती ही कहेंगे। हिन्दी की छायावादी कवयित्री महादेवी वर्मा ने लिखा है—"भाषा की दृष्टि से अश्वघोष कालिदास के पूर्वगामी कहे जायेंगे, क्योंकि उनकी भाषा में आर्ष प्रयोगों की स्थिति के अतिरिक्त उस प्रांजल प्रवाह का अभाव है, जो कालिदास की भाषा की विशेषता है।

भगवान सुगत के उपदेशों को जन-सामान्य तक पहुँचाने वाले कवि अश्वघोष की कृतियों के विषय में भी पर्याप्त मतभेद पाया जाता है। विविध सूत्रों से संकलित ग्रन्थों की संख्या १९ तक पहुँची है, जो कि अश्वघोष द्वारा रचित बतलाये जाते हैं, परन्तु यह वास्तविकता नहीं है। अश्वघोष के नाम से इन सबका सम्बन्ध उनका बौद्ध धर्म में पाण्डित्य, उनकी विलक्षण प्रतिभा तथा व्यक्तित्व शक्ति है जिससे सभी रचनाएं अश्वघोष के नाम से सम्बद्ध होकर ख्याति पाने लगीं। यदि निरपेक्ष दृष्टि से देखा जाए तो यह सभी विद्वानों का मतैक्य है कि अश्वघोष ने दो महाकाव्य **बुद्धचरित** एवं **सौंदरनन्द** लिखे हैं।

अश्वघोष के इन दोनों महाकाव्यों में सौंदर्यतत्व का दिग्दर्शन कराने का संक्षिप्त परिचय प्राप्त कर लेने से कवि की सौंदर्याभिव्यक्ति का रसपान करना सुकर हो जायेगा।

बुद्धचरित—यह २८ सर्गों का महाकाव्य है परन्तु इसके उपलब्ध संस्करणों में १४ अथवा १८ सर्ग ही उपलब्ध हैं। इसके १५-१८, ये चार सर्ग कवि की मौलिक रचना नहीं हैं। उन्हें अमृतानन्द नामक एक नेपाली पण्डित द्वारा जोड़ा गया है जो कि उसने स्वयं स्वीकार किया है—

अमृतानन्दनलिखितं बुद्धं काव्यं सुदुर्लभम् ।
चतुर्दशं पंचदशं षोडशं सप्तदशं तथा ।।

इस काव्य का आधार महापरिनिर्वाण सुत्त माना गया है, जिसे कवि ने अपनी प्रतिभा से महाकाव्य का स्वरूप प्रदान किया है । इस महाकाव्य के प्रथम पाँच सर्गों में भगवान बुद्ध के गर्भाधान की घटना से लेकर महाभिनिष्क्रमण तक की कथा है । ६-७ में कुमार का तपोवन प्रवेश, अष्टम में अन्तःपुर का विलाप, नवम में कुमार के अन्वेषण का प्रयास, दशम सर्ग में गौतम का मगध जाना, एकादश में काम-निन्दा, द्वादश में महर्षि अराड़ के पास शान्ति-प्राप्ति के लिए जाना, त्रयोदश में मार पराजय, तथा चतुर्दश के प्राप्त अंश में बुद्धत्व प्राप्ति का सन्देश है। इसके बाद का अंश जो डा० जान्स्टन के आंग्ल अनुवाद से प्राप्त होता है उसमें बुद्ध के शिष्यों, उपदेशों, सिद्धांतों एवं निर्वाण का वर्णन तथा अशोक के काल तक के संघ की स्थिति का चित्रण प्राप्त होता है ।

यद्यपि इस काव्य में उपदेश का स्वर अधिक मुखर है तथापि काव्यशास्त्रियों द्वारा निर्धारित मापदण्ड पर यह पूर्णरूपेण महाकाव्य सिद्ध होता है । प्रणय-दृश्य जो कि महाकाव्य का एक आवश्यक अंग माना गया है आपाततः इस कथानक में स्थान नहीं रखता, लेकिन कवि की सूझ-बूझ ने उसे महाकाव्य की पूर्ति मात्र न बनाकर अपने कथानक को सशक्त करते हुए उसके लक्ष्य की प्राप्ति में साधन रूप बताकर प्रस्तुत किया है । इसका चित्रण राजकुमार को लुभाने की कोशिश करनेवाली सुन्दरियों के निष्फल प्रयत्न दिखाकर किया है । युद्ध-वर्णन भी महाकाव्य का एक जरूरी अंग है, कवि ने मार एवं बुद्ध का युद्ध दिखाकर काव्य-कौशल का परिचय दिया है ।

सौन्दरनन्द—यह अठारह सर्गों का महाकाव्य है । इसकी दो ही प्राचीन हस्तलिखित प्रतियाँ मिली हैं और दोनों नेपाल के महाराजा पुस्तकालय में सुरक्षित हैं । इनके आधार पर शुद्ध और कहीं-कहीं पूरा पाठ निश्चित करना असम्भव-सा प्रतीत होता है । सौन्दरनन्द बौद्धधर्म के बहुमूल्य उपदेशों से भरा पड़ा है । बुद्ध-जीवन सम्बन्धी जो कई दृश्य और घटनायें बुद्ध-चरित में संक्षिप्त हैं या बिलकुल नहीं हैं, वे ही सौन्दरनन्द में विस्तारपूर्वक वर्णित है । इस दृष्टि-कोण से इसे बुद्धचरित का पूरक कहना अनुपयुक्त न होगा ।

सौन्दरनन्द में सुन्दरी और नन्द की ही कथा प्रधान है । सुन्दरी नन्द की पत्नी थी और नन्द बुद्ध का भाई था । नन्द सुन्दरी में बड़ा आसक्त था । बुद्ध ने अनिच्छुक नन्द को अपने धर्म में दीक्षित किया । पत्नी-विमुक्त होकर नन्द बड़ा दुःखी हुआ, बहुत रोया और सुन्दरी के पास घर लौट जाना चाहा । भिक्षुओं ने उपदेश भरे शब्दों में उसे समझाने की खूब कोशिश की, किन्तु सब व्यर्थ था ।

तब बुद्ध उसे हिमालय की ओर ले गये, आकर्षक एवं अनाकर्षक वस्तुओं के दर्शन करता नन्द बुद्ध के साथ स्वर्ग में जा वहाँ की अप्सराओं को देख सुन्दरी को भूलकर उन्हें प्राप्त करने की इच्छा करने लगता है। भगवान् द्वारा उनकी प्राप्ति का साधन तप बतायेजाने पर वह तप साधन करने लगता है। इस प्रकार राग द्वारा भगवान बुद्ध ने प्रथम राग को समाप्त किया। बाद में आनन्द के उपदेश से नन्द स्वर्ग की भी क्षण-भंगुरता को समझकर ज्ञान प्राप्त कर बुद्ध की शरण में आता है तब भगवान बुद्ध उसे साधुवाद दें। अन्यों के हितसाधन के लिए उसे ज्ञान का प्रसार करने का निर्देश देते हैं तथा कहते हैं कि तुम्हारी स्त्री भी तुम्हें नाना विषयों से विरक्त हुआ एवं स्थिर मन वाला जानकर स्त्रियों के बीच बिरागिणी कथा कहेगी।

सौन्दरनन्द की कथा का आधार पालि साहित्य में मिलता है। उदान और जातक में तथा धम्मपद के श्लोक १३-१४ की अट्टकथा (व्याख्या) में नन्द की कथा कही गयी है। किन्तु पालि की नन्द कथा से सौन्दरनन्द की कथा में कुछ अन्तर है। शायद इसका वास्तविक आधार कुछ और ही हो, जो अभी अप्राप्य है।

नन्द कथा बुद्ध के जीवनचरित्र का एक अंग है। बुद्ध-चरित्र में बुद्ध के जन्म से लेकर महापरिनिर्वाण तक की सारी घटनाओं का वर्णन किया गया है, जबकि सौन्दरनन्द में इस एक ही कथा को लेकर अठारह सर्गों का काव्य रचा गया है। काव्य की दृष्टि से सौन्दरनन्द बुद्ध-चरित से सुन्दर है। यह कवि की प्रौढ़ रचना है और सम्भवत: पीछे लिखा गया है तथा मौलिकता प्रदान करने तथा उसमें कल्पना की रंगीनी भरने के लिए कवि ने अपनी ओर से कुछ बातें जोड़ दी हैं। सर्वप्रथम कवि ने कपिलवस्तु का वर्णन कर उसकी प्राचीनता तथा धार्मिकता का द्योतन करना चाहा है। तनन्तर राजा शुद्धोदन की राजनीति तथा धार्मिक कृत्यों का वर्णन है, पुनः बालक सिद्धार्थ और नन्द के जन्म का वर्णन है, यह वर्णन अतीव शोभन और मनोरंजक है। तृतीय सर्ग से लेकर दसवें सर्ग तक की जो वर्णना है, वह कवि की अपनी देन है। चतुर्थ सर्ग में कवि ने शृंगारात्मक जीवन-चित्र आँका है वह अपने में पूर्ण एवं प्रभावक है। इस सर्ग के पीछे कवि का एक उदात्त उद्देश्य है, शृंगार का वर्णन कर विराग की श्रेष्ठता का प्रतिपादन करता। दसवें सर्ग से लेकर अठारहवें सर्ग तक तो कवि बौद्ध धर्म एवं दर्शन के तत्त्वों का सरल एवं सुकर शैली में उपनिबद्ध करता है। यह धर्म दर्शन का वर्णन यद्यपि उतना रुचिकर नहीं है, फिर भी शैली की मनोहरता के कारण ही पाठक इसे अनायास बिना श्रान्ति का अनुभव किये पढ़ लेता है।

सौन्दर्य यदि सत्य का दूसरा नाम है तो अश्वघोष के काव्य में वह कहाँ नहीं हैं। जीवन के सत्य को जिसका बोध भगवान बुद्ध ने किया था वही कवि ने इन काव्यों में वर्णित किया है। यह संसार दुःखमय है, इस दुख का कारण है,

उसका निदान भी है तथा इस दुःख निरोध का मार्ग भी है। इन चारों आर्यसत्यों को कवि ने सविस्तार समझाने का प्रयास किया है। यद्यपि कहा गया है सत्य ही शिव है शिव ही सुन्दर है। अतः सत्य सुन्दर है तथापि हम व्यवहार में देखते हैं कि सत्य प्रायः कटु होता है और दर्शन नीरस। इस कारण सत्य का जो सौन्दर्य है वह पारमार्थिक दृष्टि कोण से है न कि लौकिक दृष्टिकोण से। यदि इन अमृत तुल्य बुद्ध वचनों में देखते ही प्रत्येक व्यक्ति को सौन्दर्य बोध हो जाता तो अश्वघोष को विभिन्न उपमान देकर तथा अनेक प्रकार की कथाएं बताकर नन्द को समझाने की जरूरत न पड़ती और शायद उस नन्द की भाँति ही विषय-वासनाओं में फंसे असंख्य नर-नारी भी इस सौन्दर्य के प्रति आकृष्ट हो अब तक निर्वाण प्राप्त कर चुके होते। इस कारण अश्वघोष ने उस सत्य को बता देना ही पर्याप्त नहीं समझा वरन् उसका साक्षात्कार कराने हेतु ही उसे अधिक रुचिकर बना दुःख से पीड़ित मानव के सम्मुख मधुमिश्रित कटु औषध की भाँति प्रस्तुत किया है।

अश्वघोष के काव्यों में मानव मन के कलुष को धोकर निर्मल एवं स्वच्छ बनाने वाली सामग्री तो है ही। साथ ही ऐसे व्यक्ति जिनका रुझान धर्म-ध्यान व दर्शन की ओर नहीं है जो कि काव्य को काव्यानन्द के हेतु ही पढ़ना चाहते हैं उनके लिए भी पर्याप्त सामग्री है। कवि ने विभिन्न छन्दों, अलंकारों एवं रस का विषयानुकुल प्रयोग कर सहृदय को बरवश अपनी ओर खींच लिया है। काव्यानन्द हेतु काव्य पाठ करने वालों का भी अर्थबोध होने पर कवि का लक्ष्य अपनी ओर आकृष्ट किये बिना नहीं रह सकता। कवि की वर्णन-शैली एवं प्रतिभा के द्वारा काव्य में उपरिवर्णित सौन्दर्य आधायक तत्त्व सौन्दर्य का सृजन कर पाये हैं।

उनकी शैली में चित्राकंन विधान की प्रवृत्ति पाई जाती है, जैसे साधु-पुरुष का वर्णन करते हुए बुद्धचरित में वह कहते हैं—

स्थूलोदरः श्वासचलच्छरीरः स्रस्तांसबाहु : कृशपाण्डुगात्रः।
अम्बेति वाचं करुण ब्रुवाणाः परं समाश्रित्य नरः क एषः ॥ ३/४१

इसी प्रकार की शैली बुद्ध जन्म पर वनिताओं के वर्णन, नन्द एवं सुन्दरी की प्रेम क्रीड़ा तथा नन्द एवं बुद्ध के कथोपकथन में प्राप्त है। इस प्रकार के कल्पना चित्रों में एक कलाकार विविध रंग भर कर सर्वोत्तम चित्रों का रूप प्रदान कर सकतां है।

उनके काव्यों में ऐसे भी स्थल हैं जहां एक ही शब्द को लेकर पूरा पद्य ग्रथित है। सौन्दरनन्द की सुन्दरी का वर्णन कवि ने कितनी विदग्धता से किया है—

सा पद्मरागवसनं वसाना, पद्मानना पद्मदलायताक्षी।
पद्मा विप द्मा पतितेव लक्ष्मी, शशोष पद्मदलिवातप्रेन। ६।२६॥

उनकी शैली वर्णनात्मक, उपदेशात्मक, दृष्टान्त प्रधान तथा तार्किक प्रतिभा के उन्मेष से युक्त है । उन्होंने प्राचीन राजाओं, महर्षियों तथा रामायण महाभारत में प्राप्त राम, दशरथ, आत्रेय, वशिष्ठ, कपिल, वाल्मीकि, व्यास आदि का उल्लेख करके उपर्युक्त शैली का दर्शन कराया है ।

अश्वघोष ने अपने काव्य-ग्रन्थों में अभिव्यक्ति के साधनभूत उपमानों का सर्वाधिक प्रयोग किया है । अश्वघोष की उपमानयोजना में, मनोवैज्ञानिक अभिरुचि की प्रधानता है । उन्होंने काव्य में मानसिक अन्तर्द्वन्द्व के सुन्दर चित्र उपस्थित किए हैं ।

(साचला प्रचचालोर्वी तरंगाभिहेतव नौः) अर्थात् पर्वत सहित पृथ्वी का तरंगाहट नौका की भांति कांपना में जहां कवि ने लोक-जीवन से उपमान प्रस्तुत किया है वहां धार्मिक एवं शास्त्रीय उपमानों के द्वारा भी काव्य-सौन्दर्य में अभिवृद्धि की है। दार्शनिक उपमान तो अश्वघोष की अपनी मौलिक उद्भावना है। सौन्दरनन्द ११।५९ में उक्त उपमान के दर्शन होते हैं ।

इसके अतिरिक्त आयुर्वेदिक, प्राकृतिक व रूपात्मक उपमानों द्वारा भी कवि ने काव्य के सौंदर्य को वर्धित किया है।

उपमा अलंकार का प्रयोग कवि ने अत्यधिक किया है। उनकी उपमाएं अत्यन्त स्वाभाविक रूप से आयी हैं अर्थात् उनके लिए कवि ने मानसिक व्यायाम नहीं किया है। उदाहरण स्वरूप सुन्दरी के विवर्णमुख की उपमा मानो स्वतः ही शरत कालीन चन्द्र से कर दी गई हो।

विवर्णवक्त्रा न रराज चाशु, विवर्ण चन्द्रेन हिमागमर्द्यौः ।। ६।९

इसके द्वारा मानस पटल पर वे सभी भाव खिंच आते हैं जो कवि को अभिप्रेत हैं। उपमा के अतिरिक्त उत्प्रेक्षा, रूपक, अर्थान्तर न्यास, एकावली एवं यथासंख्य अलंकारों का भी कवि ने सफल प्रयोग किया है।

अश्वघोष के काव्य रसात्मकता से परिपूर्ण हैं। रस तत्त्व का निर्वाह करने के लिए ही उन्होंने पुण्य-दृश्यों की योजना की है । उनके द्वारा बुद्धचरित में प्रयुक्त (रसानृतं स्यादिति मन्यमानः) ३।५१ और सौन्दरनन्द में प्रयुक्त कार्यान्तरं १६।१७ शब्दों का उद्देश्य मनोवैज्ञानिक रस सिद्धान्त है।

अश्वघोष के काव्यों में प्रायः सभी रसों की छटा विद्यमान है, परन्तु प्रमुख रूप से शृंगार, करुण एवं शान्त रस का प्रयोग हुआ है । बुद्धचरित के द्वितीय, चतुर्थ एवं पंचम सर्गों में तथा सौन्दरनन्द के चतुर्थ सर्ग में शृंगार रस का परिपाक हुआ है। जहाँ बुद्धचरित में स्त्रियां अपनी शृंगार चेष्टाओं से बुद्ध को मोहित करतीं हैं, वहां सौंदरनन्द में नन्द तथा सुन्दरी की काम-क्रीडा में शृंगार के दर्शन होते हैं । सौन्दरनन्द ४/३३ शृंगार का अच्छा उदाहरण है ।

विप्रलम्भ शृंगार यशोधरा तथा सुन्दरी के विलापों में प्रकट होता है। दोनों पतिशोक से दग्ध हैं परन्तु यशोधरा का वियोग मर्यादा के बन्धनों को नहीं तोड़ता। उसकी वेदना गृहिणी सदृश है तथा हृदय में ही आत्मसात् कर ली जाती है। वियोग शृंगार का सक्रिय रूप सुन्दरी में प्रकट होता है। सौंदरनंद में उसकी मानसिक व्यथा का अवलोकन कीजिए—

सा सुन्दरी श्वास चलादरोहि व अग्नि संभिन्नदरी गुहेव।
शोकाग्नि नान्तर्हृदि दह्यमाना विभ्रांतचित्तेव तथा बभूव ॥ ६।३२

बुद्ध के दुःखी पुरवासियों, माता-पिता, यशोधरा आदि के वर्णनद्वारा कवि ने करुण रस की अभिव्यक्ति की है। अश्वघोष का करुण रस मानव के संवेदनशील हृदय तक ही सीमित नहीं है वरन् वह अपने प्रवाह में चराचर जगत को समेट लेता है।

मार तथा बुद्ध के युद्ध में वीर, भयानक तथा रौद्र रसों की यत्किंचित झलक प्राप्त होती है। मार युद्ध भूमि में स्थित एक वीर पुरुष की भांति बुद्ध को ललकारता है। (१३।६)

उत्तिष्ठ भोः क्षत्रिय मृत्युभीत। चरस्वधर्मं त्यज मोक्षधर्मम्।
बाणैश्च यज्ञैश्च विनीय लोकं लोकास्पदं प्राप्नुहि वासवस्य ॥

शांत रस का प्रयोग अश्वघोष की मौलिक विशेषता है। धर्मोपदेश के लिए उनका यह प्रिय रस था। अन्य रसों की योजना तो सम्भवतः काव्य धर्मों का निर्वाह करने के लिए हुई है। धर्म तत्त्वों में, आश्रयों के वर्णन तथा प्रकृति के शांत स्वरूप वर्णन में इसका उपयोग हुआ है। सौंदरनंद के अंतिम सर्ग में नंद के गुरु के पास जाने पर शांत रस का प्रवाह स्पृहणीय है। १८।३२

दिष्टयासि शांतिं परमामुपेतो निस्तीर्णकांतार इवाप्रसारः।
सर्वो हि संसारगतो भयार्तो यथैव कांतारगतस्तथैव ॥

रस तथा अलंकार के साथ ही छन्दों की विविधता तथा मनोज्ञाता भी अश्वघोष की शैली का एक प्रधान गुण माना है। उनके काव्यों में अनुष्टुब्, उपजाति, वंशस्थ, रुचिरा, प्रहर्षिणी, वसन्ततिलका, मालिनी, शिखरिणी, शार्दूलाविक्रीड़ित, सुवदना आदि छंदों का प्रयोग हुआ है।

हमने देखा है कि अश्वघोष ने अपने महाकाव्यों में रस, अलंकार एवं छंद सभी का सुचारु रूप से प्रयोग किया तथा उनके माध्यम से सहृदय के हृदय में सौंदर्यानुभूति कराते हुए उस परम सत्य को जन मानस तक पहुंचा कर मानव मन को सौंदयप्लावित किया है।

गीतगोविन्द में सौन्दर्याभिव्यक्ति

डा० कमला कान्त मिश्र

ललित कलाओं में काव्य का स्थान बहुत ऊंचा है। उनकी विविध विद्यायें अपने कमनीय कलेवर की ओर काव्यवासनावासित अन्तःकरणवालों को आकृष्ट करती हैं। गीतिकाव्य संस्कृत भारती का एक रमणीय एव सजीव अंग है। गेयता इसका अनिवार्य उपादान है जिसकी ठोस नींव पर खड़ा यह रसिकों तथा सामाजिकों के मन को अनुरंजित करता है। काव्य तथा संगीत का एकत्र समन्वित रूप यहां कला की दृष्टि से एक उत्कृष्ट अभिव्यक्ति का रूप धारण कर लेता है। मधुर पदावली के साथ संगीतमय छन्दों का प्रयोग इसे अत्यन्त मनोहारी रूप प्रदान करता है। इसका वाग्वैभव समस्त भारतीय साहित्य के लिए वरदान स्वरूप हैं। हमारे कविगण मानवीय प्रेम की प्राचीन परम्परा का अन्धानुकरण करते चले आ रहे थे, किन्तु जयदेव के संस्पर्श से भारतीय साहित्य चिन्तन ने नवीन दिङनिर्देश प्राप्त किया।

महाकवि जयदेव विरचित गीतगोविन्द भारतीय वाङ्मय की एक अनुपम निधि है तथा सौन्दर्य एवं माधुर्य की पराकाष्ठा है। कोमलकान्त पदावली का सरस प्रभाव एवं मधुर भावों का मधुमय सन्निवेश जैसा यहाँ उपलब्ध होता है वैसा कालिदास की कविता में भी नहीं होता। कृष्ण-भक्ति की भावना से ओत-प्रोत इस काव्य में आनन्दकन्द ब्रजचन्द्र भगवान कृष्ण एवं राधा के दिव्य एवं मानवीय प्रेम की ललित लीलाओं का प्रवाहमय मनोरम एवं स्निग्ध वर्णन हुआ है। सरस सुललित शब्दों का यथास्थान सन्निवेश काव्य में सजीवता ला देती है। इनकी लेखनी द्वारा अनुपम एवं सर्वसम्मानित अर्थगम्भीर पद्य-भारती की रचना की गयी। अपने काव्य के विषय में स्वयं जयदेव की उक्ति है :—

"यदि हरिस्मरणे सरस मनो यदि विलासकलासु कुतूहलम्।
मधुरकोमलकान्तपदावली शृणु तदा जयदेव-सरस्वतीम्।। गीत० १/३

गेय पद-शैली में रचित इस गीतिकाव्य में १२ सर्ग हैं जिनमें गीत हैं। सर्ग के प्रारंभ में कथासूत्र को निर्दिष्ट करने वाले वर्णनात्मक पद्य भी दिये

गये हैं जो वृत्तमन्धादि पद्य के आवश्यक तत्त्वों से परिपूर्ण होकर कवि की अप्रतिम प्रतिभा का साक्ष्य प्रस्तुत करते हैं । सर्वप्रथम चार श्लोकों में मंगलाचरण, प्रस्तावना, कविपरिचय एवं रचनोद्देश्य प्रतिपादित हैं। प्रथम गीत में भगवान के दश अवतारों की कल्पना का परमोत्कृष्ट वर्णन है । ज्ञान के बिना यथार्थपरक एक सखी वसन्त का वर्णन करती हुई विरहोत्कण्ठिता राधा को गोपांगनाओं के साथ रास में मग्न कृष्ण को दिखाती है । ईर्ष्यायुक्त होकर राधा मान करती है। आचार्य विश्वनाथ ने कहा है कि "मानः कोपः स तु द्वेधा प्रणयेर्ष्यासमुद्भवः । (सा3/198) पता लगते ही कृष्ण गोपांगनाओं को छोड़कर यमुना तट के कुंज में उसका स्मरण करते हैं। एक दूती के मुख से कृष्ण की विरह वेदना सुनकर राधा मिलने के लिए उद्यत हो जाती है। उसकी एक सखी कृष्ण के पास जाकर राधा की विरहावस्था का वर्णन करती है । प्रतीक्षा करने पर भी जब कृष्ण नहीं आते हैं तब राधा पुनः मानिनी बन जाती है। कृष्ण तब पहुँचते हैं और उसके मानभंग का प्रयास करते हैं, किन्तु असफल होकर चले जाते हैं। सखी के समझाने पर राधा अभिसरण के लिए उद्यत होती है और उसका प्रसाधन होता है । कवि उसकी अभिलाषा का वर्णन करता है। तत्पश्चात् राधा अभिसार करती है । कृष्ण की रतिश्रान्ति तथा राधा का पुनः कृष्ण से प्रसाधन के लिए निवेदन के उपरान्त गीतगोविन्द की प्रशंसा से काव्य की परिसमाप्ति होती है ।

गीतगोविन्द के अभिनेय गीतों में जयदेव ने भाव-पक्ष एवं कला-पक्ष का अद्भुत समन्वय कर तथा धार्मिकता का सघन पुट देकर एक ऐसी कलाकृति का निर्माण किया है, जो देश-देशान्तर के सहृदयों को आकृष्ट एवं प्रभावित करती है। यद्यपि इसकी रचना १२वी शताब्दी में पूर्वी भारत में हुई, किन्तु शीघ्र ही यह समस्त भारत में लोकप्रिय हो गया। उड़ीसा, बंगाल तथा दक्षिण भारत के भक्ति गीतों (विशेषतः वैष्णव सम्प्रदाय) में इसका महत्वपूर्ण स्थान हो गया ।

गीतगोविन्द श्रृंगार प्रधान काव्य है । श्रृंगार के उभय-पक्षोंसंयोग एवं वियोग का इसमें हृदयग्राही वर्णन किया गया है। तत्कालीन साहित्यिक परम्पराओं एवं श्रृंगार के विविध पक्षों का समन्वय इसमें परिलक्षित होता है। रमणी का सौन्दर्य यहां जितनी सुन्दरता तथा स्वाभाविकता के साथ प्रस्फुटित हो पाया है, वह अन्यत्र सुदुर्लभ है। नारी के हृदय तथा रूपछटा के रंगीन चित्र किस रसिक के हृदय में आनन्द की सरिता नहीं बहाते।

श्रृंगार के विभिन्न परिस्थितियों की कल्पना कर राधा को विभिन्न प्रकार की नायिकाओं के रूप में कवि ने चित्रित किया है ; जैसे उत्कण्ठिता :—

"सखि हे केशिमथनमुदार रमय मया सह
मदनमनोरथभावितया सविकारम् ।" ।। गीत०-२/११

"हे सखि, केशी के संहारक उदार कृष्ण से मेरा मिलन करा दो। मैं काम-पीड़ित हूं।"

प्रोषितपतिका :—

"निन्दति चन्दनमिन्दुकिरणमनुविन्दति खेदमधीरम् ।
व्यालनिलय मिलनेन गरलमिव कलयति मलयसमीरम् ।।
सा विरहे तव दीना
माधव मनसिजविशिखभयादिव भावनया त्वयि लीना ।।
सा विरहे तव दीना ।।

"हे माधव, वह तुम्हारे विरह में अत्यन्त दीन हो गई है। चन्दन और चन्द्रकिरणों की निन्दा करती है। मलयानिल को सर्पनिलय के सम्पर्क के कारण गरल तुल्य समझती है और काम के वाणों से भयभीत सी भावना से तुममें लीन हैं।"

जयदेव के काव्य में शब्द-माधुर्य एवं अर्थमाधुर्य का मंजुल समन्वय है। समास की छटा से मण्डित शब्दमाधुर्य की अनुभूति के लिये निम्नलिखित पद्य अवलोकनीय है :—

ललितलवंगलतापरिशीलनकोमलमलयसमीरे ।
मधुकर निकरकरम्बितकोकिलकूजितकुञ्जकुटीरे ।।
।। गीत० १/२ ।।

सर्वत्र भावनानुरूप कोमल पदों का प्रयोग परिलक्षित होता है।

जयदेव के गीतों में भाव सौष्ठव भी उतना ही हृदयावर्जक है। विरहिणी नायिका के दोनों नेत्रों से अश्रुधारा प्रवाहित हो रही है। लगता है विकट राहु के दातों के गड़ जाने से चन्द्रमा से अमृत कीं धारा बह रही है।

"बहति च गलितविमोचनजलधरमाननकमलमुदारम् ।
विधुमिव विकटविधुन्तुददन्तदलनगलितामृतधारम् ॥"
॥ गीत० ४/५ ॥

कवि की अनूठी उत्प्रेक्षा के साथ प्रेम की उदात्त भावना यहां दर्शनीय है। राधा और कृष्ण के प्रेम की निर्मलता एवं आध्यात्मिकता यहाँ सुन्दर शब्दों में अभिव्यक्त हुई है। प्रेमी कृष्ण भगवत तत्त्व के प्रतीक हैं। और प्रेयसी गोपिकाएं जीव के प्रतीक हैं। इनका मिलन जीवब्रह्म का मिलन है।
अर्थमाधुर्य की छटा निम्नलिखित पद्य में देखी जा सकती है :—

दृशौ तव मदालसे वदनमिन्दुसंदीयकं
गतिर्जनमनोरमा विद्युतरम्भभूरद्वयम् ।
रतिस्तव कलावती रुचिरचित्रलेखे भ्रुवा
वहो विबुधयौवन वहसि तन्वि पृथ्वीगता ।
॥ गीत० १०/६ ॥

प्रेमिका राधा का रसमय वर्णन यहां हुआ है। तुम्हारे नेत्र मद से अलस (आलसी) हैं (पक्षान्तर में (मदालसा) नामक अप्सरा है), तुम्हारा मुख चन्द्रमा को दीप्त करने वाला है (पक्षान्तर-इन्दुमती अप्सरा), चाल लोगों के मन को रमण करने वाली है (पक्षान्तर-मनोरमा अप्सरा), तुम्हारे दोनों उरूजों ने रम्भा (केला तथा पक्षान्तर में रम्भा नामक अप्सरा) को जीत लिया है, तुम्हारी रति कला से युक्त है (कलावती अप्सरा), तुम्हारे दोनों भौहें मनोहर चित्र के समान सुन्दर हैं (चित्रलेखा नामक अप्सरा), हे तन्वि पृथ्वी पर रहकर भी तुम देवयुवतियों के समूह को अपने शरीर में धारण करती हो। श्लेष की कमनीयता द्वारा इस पद्य में देवांगनाओं के नाम निर्दिष्ट किये गये हैं।

